This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

950,991

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN · LIBRARIES · 1817

Seminary
805
U6
N5

Untersuchungen

zur

neueren

Sprach- und Literaturgeschichte.

Herausgegeben

von

Professor Dr. **Oskar F. Walzel.**

11. Heft.

Dr. Gustav Keckeis.

Dramaturgische Probleme im Sturm und Drang.

Bern.
Verlag von A. Francke
(vormals Schmid & Francke).
1907.

Dramaturgische Probleme im Sturm und Drang

von

Dr. Gustav Keckeis.

Bern
Verlag von A. Francke
(vormals Schmid & Francke)
1907.

805
U6
N5

I. Einleitung.

«Wir sind nichts; was wir wollen, ist alles»
(Hölderlin).

Zur Psychologie der Sturm- und Drangperiode.

Um die Wende des 17. Jahrhunderts lebte und verkam in Deutschland ein grossangelegter ursprünglicher Dichter, der Schlesier Christian Günther. Er ist eine Persönlichkeit inmitten einer stumpfen eigenartlosen Masse, ein tieffühlender Dichter unter gemütsarmen, unechten Schäferpoeten, ein stürmisch bewegter Mensch zwischen Seidenstrümpfen und Reifröcken und — was typisch ist — er ist ein Vagant gewesen. Er kannte keine Grenzen einer verflachten und doch so löcherigen Moral[1] und all jene Grenzmarken nicht, die durch Duodezfürsten und Städte als Leichensteine eines nationalen Lebens überall aufgestellt waren. Kein gelehrter und berechnend höflicher Poet, sondern ein rücksichtsloser, kraftvergeudender Student war er, der seine Lieder sang, ohne im Regulbuch zu blättern und sein Leben ohne Schema lebte. Ihn bewog keine Rücksicht auf eine bürgerliche Tätigkeit, kein herrisches Fürstenauge, seine innersten Gefühle weislich zu verhehlen. Er opferte Familie, Heim

[1] Man denke an die Erotica des 17. Jahrhunderts, die an der enthüllten Brust der damaligen Frauenmode ihr Gefallen und ihren bevorzugten Gegenstand finden.

169042

und Geliebte, alles dem Drange auf, aus dem er seine Lieder gebar. Ein Dämon trieb ihn.

Aber weil er mit seinem ungebändigten Wesen in der Welt jener Menschen und Zustände nicht zu leben vermochte, ging er zugrunde. Er hat dieses früchtelose Verkümmern schon in der Blüte geahnt und fühlte schliesslich auch in religiös gestimmter Ergebenheit die Notwendigkeit seines Untergangs.

1723 ist er zu Jena gestorben. 1724 ist Klopstock, 1729 Lessing geboren.

Einen einsamen Vorläufer, einen zu früh Gekommenen muss man ihn nennen. Er hatte zur Zeit eines Canitz, Besser und König, in einem zerstückelten romanisierenden Staatenkonglomerat deutsch, volkstümlich und eigenartig sein wollen. Seine stark gefühlte, aus dem Innersten ausbrechende Subjektivität fand an schablonenhaften Mitmenschen keinen geeigneten regulierenden Massstab und schwoll ins Ungeheuerliche. Er empfand mit vollem Recht seine Erscheinung als das neue Gute im Gegensatz zum verfaulenden Leben seiner Zeit und steigerte diese Gegensätzlichkeit ins Masslose. Als Stürmer und Dränger hatte er keine Spur von Lebenskunst, bedachte er nicht, dass klügere, umsichtigere Menschen noch kommen mussten, um mit wuchtigem Kehrbesen das verbrauchte Alte hinwegzufegen. Die mächtige Bedeutung der Masse ist von ihm wie von allen echten Stürmern und Drängern verkannt worden. Gottsched hat später seine oft zu sehr verachtete Wirksamkeit hier eingesetzt und Lessing gerade auf diesem Gebiet das Grösste geleistet.

Mit Naturnotwendigkeit ist die Sturm und Drangbewegung nach Lessings grosser Tat wieder erwacht. Nun war eine klaffende Bresche in das Alte und innerlich Morsche gebrochen. Die Möglichkeit eines

Kampfes um das Neuzuerrichtende tauchte wieder auf. Aber vorher musste noch vieles niedergerissen werden, all das, was der Realpolitiker Lessing und weit mehr noch das verkalkende Gebilde seiner Hände, die literarische Aufklärung, stehen gelassen hatten. Diese, der ein unhistorischer Sinn überhaupt nachgesagt werden muss, glaubte in völliger Verkennung der deutschen Zustände auf dem vornehm mahnenden und vernünftig reinigenden Wege der Evolution eine durchgreifende Änderung der Dinge hervorrufen zu können. Dagegen ist gerade das die grosse Wahrheit in der Erscheinung des Sturm und Drangs, dass ihn das tintenklecksende Säkulum der «schönen» Geister anekelte, dass er auf einem tumultarisch revolutionären Wege vorwärts stürmte und alles Vorsichtige, Bedächtige, Versöhnende verwarf. Alles musste er erzwingen wollen, damit er vieles erzwang. Eine innere Gewalt musste alle Fesseln sprengen, wie im Frühling die treibende Kraft des Samenkorns die Hüllen durchbricht, wie der Keimling die Erde durchdringt, um ans Licht und an die Wärme, zur Entfaltung zu gelangen. So geht im Reiche der Natur die Entwicklung vor sich und nicht anders im Leben der Völker. Keine Reformation ohne Revolution! verkündete Herder. Er hatte den orakelhaften Mund Hamanns sprechen hören, dass man die Kräfte und Leidenschaften im Dienste der Menschheit wie Gliedmassen gebrauchen sollte.

Mit wilder Energie setzte denn auch der Sturm und Drang den Kampf Lessings gegen die blutleeren Puppengestalten der französischen Bühnen fort und befehdete im Interesse einer organisch wachsenden Kunst die Regeln, die ein praktischer Philosoph des Altertums, Aristoteles, für eine andere Zeit, ein anderes Volk und aus andern Kunstwerken heraus ge-

bildet hatte. Nicht eine Gegnerin des klassischen Altertums oder auch nur des Aristoteles wurde die neue Bewegung dadurch, sondern eine Gegnerin Lessings. Nicht der griechischen Dramenwelt wurden die Literaturrevolutionäre feind, sondern ihrer unhistorischen Anwendung auf deutsches Wesen und gegenwärtiges Leben.

Denn auch die Stürmer und Dränger haben niemals die bewunderungswürdige Vollkommenheit des griechischen Kunstgeistes verkannt. Von Herder her bekamen die produktiven Schüler zum vornherein den Keim einer leidenschaftlichen Verehrung für hellenische Kunst und Künstler. Ja, Klinger konnte diese mit vollem Recht « unsere Abgötter » heissen.[1]

Aber dem 18. Jahrhundert galt das Griechentum allein als die reine Quelle künstlerischen Genusses, so hatte schon Hamann grollend getadelt. Die Stürmer und Dränger dagegen — Herder allen voran — hörten die frohe Botschaft der Kunst bei allen Völkern aller Zeiten. Wie sie die Hellenen in ihrer Schönheit tiefergriffen erfassten, sahen sie in bewundernder Anbetung empor zur « ältesten Urkunde des Menschengeschlechts », zur Bibel, nahmen die Regungen der dichtenden Volkseele aller Zonen in ihren Liederschatz auf, irrten erschauernd durch die Nebelwelt Ossians und folgten in trunkener Begeisterung ihrem « Landsmann » Shakespeare. Sie erfüllten so den grossen Beruf, Millionen zu umschlingen und suchten das schillersche Wort wahr zu machen: Der Deutsche « ist erwählt von dem Weltgeist, an dem ew'gen Bau der Menschenbildung zu arbeiten. . . . Daher hat er

[1] M. Rieger, Klinger. Darmstadt 1880, pag. 9—11. — Gœthe an Herder Mitte Juli 1772. — Klingers Werke, Stuttgart und Tübingen 1842, Bd. XII, pag. 143. — Erich Schmidt, Lenziana, Sitzungsbericht d. kgl. preuss. Akademie d. Wissenschaften. Berlin 1901, pag. 35.

bisher Fremdes sich angeeignet und in sich bewahrt. Alles was Schätzbares bei andern Zeiten und Völkern aufkam, . . . hat er aufbewahrt, es ist ihm unverloren, die Schätze von Jahrhunderten. . . . Jedes Volk hat seinen Tag in der Geschichte, doch der Tag der Deutschen ist die Ernte der ganzen Zeit.»[1]

Die «Sturm- und Drangantike» zeigt uns, wie sie diese Schätze anderer aufnahmen und verarbeiteten. Denn in diesem alles umfassenden Geiste vergassen sie ihre eigene Natur nie. Als Herren wollten sie das Wohl der Massen fördern, und wenn sie als Erben des 18. Jahrhunderts die ganze Welt mit Humanität zu überschütten gedachten, so waren sie sich stets bewusst, dass sie es als Deutsche taten. Herder hat dieses Bewusstsein klar ausgesprochen: «Nicht um meine Sprache zu verlernen, lerne ich andere Sprachen; nicht um die Sitten meiner Erziehung umzutauschen, reise ich unter fremde Völker; nicht um das Bürgerrecht meines Vaterlandes zu verlieren, werde ich naturalisierter Fremder; denn sonst verliere ich mehr als ich gewinne. Sondern ich gehe bloss durch fremde Gärten, um für meine Sprache als eine Verlobte meiner Denkart Blumen zu holen; ich sehe fremde Sitten, um die meinigen wie Früchte, die eine fremde Sonne gereift hat, dem Genius meines Vaterlandes zu opfern.»[2] Man wollte lernen, aber um zu lehren, und lehren, um zu herrschen.

In einer Zeit, da die «Emser Punktation» (1786) Anstrengungen zur Bildung einer deutschnationalen Kirche machte, war es sogar selbstverständlich, dass der furor teutonicus die Seelen derjenigen durchflamm-

---

[1] Säkularausgabe Bd. II, pag. 389 f., vgl. Hans Meyer, das deutsche Volkstum, 2. Aufl. 1903, Bd. I, pag. 35.

[2] Herders sämtliche Werke, hg. v. Bernhard Suphan, Bd. I, pag. 401.

te, die sich jung und stark genug fühlten, Vorkämpfer einer neuen Zeit zu sein. Die schönste Krankheit ist das Heimweh, sagte Hamann, und Herder glaubte, dass selbst wider ihren Willen alle Dichter zur Ehre des Nationalcharakters singen müssten. Das war es eben: Weil sie ihrer eigenen Individualität so stolz bewusst waren, konnten sie ungescheut die hohe Schönheit anderer Naturen anerkennen und verehren. Extrem waren sie nur gegen die Extremen, und die ihnen so erschienen.

Und nun erklärt sich auch, weshalb sie mitten in ihrer weltumfassenden Bewegung etwas nie aus den Augen verloren, die deutsche Sprache, und dass diese ihnen sogar das Höchste bedeutete. Sie war die Wurzel der menschlichen Erkenntnis, die deipara der Vernunft.[1] Sie war göttlich, lebendig und frei. Von keiner dogmatischen Grammatik eingeengt, von keiner Akademie willkürlich beschnitten, war sie wie eine Eiche emporgewachsen und senkte immerfort die saugenden Wurzeln der Idiotismen in den ewig fruchtbaren Boden der Natur, die aller Mutter war. Der Genius der Sprache war ihnen ja der Genius der Literatur eines Volkes. An sie knüpften sich denn auch ihre geheimen Wünsche und Hoffnungen; denn in ihr und in ihren Dialekten sahen sie das Abbild Deutschlands und seiner Stämme: « Die deutsche Sprache, die alles ausdrückt, das tiefste und das flüchtigste, den Geist, die Seele, die voll Sinn ist: unsere Sprache wird die Welt beherrschen. »[2]

Eine leidenschaftliche Erregung in der Durchführung ihrer Ideen und ein wilder Trotz gegen die

[1] Hamanns Schriften, hg. F. Roth, Berlin 1821—43, Bd. I. pag. 449; Bd. VII. pag. 6, 10, 14, 39.

[2] Schiller, Säkularausgabe Bd. II, pag. 387; vgl. Hans Meyer, das deutsche Volkstum, Bd. I. pag. 30.

Einrichtungen damaliger Zeit, in denen sie mit Recht ihren grössten Feind erblickte, beherrschte die junge Schar. Gegen das tatenlos spekulative und rein wissenschaftliche 18. Jahrhundert[1] warf sie den Sturm rücksichtsloser Begeisterung des Suchenden, den Drang, nicht nur zu erkennen, sondern über die erkannte Not eine kühne Brücke zu schlagen ans Ufer besserer Zustände. Sie wollte dem dumpfen Volk ein Beispiel geben, auf jeden Fall aber von sich aus handelnd vorgehen. Denn: «Handeln ist die Seele der Welt, nicht geniessen, nicht empfindeln, nicht spitzfindeln, dass wir dadurch allein Gott ähnlich werden, der unaufhörlich handelt und unaufhörlich sich an seinen Werken ergötzt . . . Ohne Handeln ist die Existenz nur ein aufgeschobener Tod.»[2] Auch die Natur handelt immerfort und wirkt durch die Sinne und Leidenschaften. Das Volk, das den ungeheuren Tatendurst einer Völkerwanderung einst in sich gespürt, das Volk der Wikinger, Angelsachsen und Normannen, der Raubritter und der Landsknechte schien sich in dieser Forderung auf sich selbst zu besinnen und zu erkennen, dass es nicht nur tiefsinnige Gelehrte und leiseträumende Poeten in sich bergen dürfe. Selbst die Poesie war den Stürmern und Drängern eine Kunst der Energie und blühte am schönsten aus der ungebrochenen Kraft des primitiven Menschen hervor. Aber Poesie war ihnen noch nicht genug; nicht

[1] Auch Freiherr von Stein hat viel später diesen Fehler klar erkannt: «Bestimmt die Staatsverfassung die Auswahl der Wissenschaften, so kann man sich leicht erklären, warum von einer Nation, die durch Bureaukratie regiert wird und wenig Geselligkeit fühlt, Metaphysik mit so vielem Ernste betrieben wird; sie ist durch ihre Verfassung von allen öffentlichen Angelegenheiten zurückgedrängt und zur Spekulation verdammt, weil sie zum Handeln gelähmt ist. Das ist der Fall der Deutschen». (Wilhelm Scherer, Vorträge und Aufsätze, Berlin 1874, pag. 338).

[2] Erich Schmidt, Lenziana pag., 17.

Dichter in erster Linie wollten sie heissen, sondern Kämpfer fürs Vaterland, und sie begannen die stubensitzenden Skribenten mit beissendem Spotte zu übergiessen.

So war es kein Wunder, dass gerade das Drama ihre bevorzugteste Dichtungsgattung wurde. Die dramatische Kunst war schon für Hamann ein ausserordentlich bequemes und vorteilhaftes Werkzeug der öffentlichen Erziehung[1], weil sie wie keine andere auf dem Boden der Nation und des gegenwärtigen Empfindens, der lebendigen Leidenschaften fusste. In ihr war höchste Energie der Handlung, grösste Bewegungsfähigkeit und Tatkraft, in ihren lebendigen Gestalten offenbarte sich am sichtbarsten die götterähnliche Schöpferkraft des dichterischen Genius. Alles musste nun deshalb zum Drama werden. « Die Frankfurter gelehrten Anzeigen machten durch eine Rezension Aufsehen, in welcher Gessners Idyllen verworfen wurden, weil keine Handlung in ihnen und ein Gedicht, das kein Drama sei, eine Unmöglichkeit wäre. Und Lavater redete ohne Scheu von Gottes dramatischem Willen, ja er nennt Gott geradezu den Dramaturgen des Daseins. »[2]) Nirgends ist aber auch das Wesen dieser Literaturepoche so deutlich ausgedrückt als eben in ihrem dramatischen Schaffen. In seiner übersprudelnden Produktivität, im Reichtum an Fragmentarischem und Skizzenhaftem ist es ein klarer Beweis, wie sehr es in diesen Literaturrevolutionären gärte, trieb und strudelte und wie selten etwas zur Reife, zum ruhigen Auskristallisieren kommen konnte.

Keine Nation hat sich so tief und gründlich mit fremdem Volkstum auseinander setzen müssen wie die

[1] Hamanns Schriften, Bd. IV., pag. 423.

[2] Jakob Minor, Joh. G. Hamann in seiner Bedeutung für die [illegible]- und Drangperiode. Frankfurt a./M. 1881, pag. 21 f.

deutsche, so sagte Wilhelm Scherer einmal mit Recht. Und Herder sah unsere Literatur als einen Koloss an, zu dessen Aufbau alle Kulturländer die Teile und Glieder hergegeben. Wären wir auf einer britischen Insel gewesen, es wäre uns besser ergangen, meinte Gœthe.

Gegen das Eindringen fremder Kulturen und fremden Geistes, dem es mehr als einmal unterlag, gegen innere und äussere Feinde hatte das deutsche Volk von jeher einen harten Kampf um den heiligen Besitz des Nationalen geführt. Emporgepeitscht von der zwingendsten Geissel, dem Bewusstsein der ihm innewohnenden Kulturaufgabe, raffte es sich stets von neuem auf und strebte vorwärts. Nicht in gesunder sonniger Evolution, in ruhig fortschreitender Entwicklung nach Höhe und Breite, konnte das geschehen, sondern in sprunghaften Revolutionen, niemals siegessicher und der eigenen Freiheit bewusst, immer nur Banden sprengend und nach Freiheit lechzend. Man riss uns los von dem Mythenkreis, den unser dichtendes Volksempfinden gestaltet und lehrte uns die Ideen des mit Rom vordringenden Christentums. Man raubte uns das eigene Recht, entfremdete uns selbst unsere Sprache. Die deutsche Nation zerfiel und zerstückelte in geistiger und territorialer Beziehung. Das Ausland gab uns den Geschmack und die Poesie, das Ausland regierte unsere Sitten bis aufs kleinste. Alles war dem deutschen Volke lehrmeisterlich entrissen worden und hatte ihm jenen sehnsuchtsvollen, traurigen Blick nach der harmonischen grosszügigen Entwicklung eines Volkes angeboren, dem es sich verwandt fühlte, jene Sehnsucht aus all den Wirrnissen und der engen Not der Gegenwart nach edler Einfalt und stiller Grösse, verkörpert bei den Griechen.

Da unternahm es der Sturm und Drang, den

Blick gewaltsam wegzuwenden von jenem träumerisch schönen Bilde, das uns nur sanfte Melancholie, verzichtende Abhängigkeit und keine Kraft zum Weiterschreiten, keine im Eigenen gegründete Hoffnung gab. Er senkte den Blick unerbittlich in die Gegenwart, so traurig diese auch sein mochte. Die vorangegangene Epoche hatte dies schon versucht, aber noch lange nicht genug. Es galt liebevoll einzudringen in die dunkelsten Ecken der menschlichen Gesellschaft und ohne Ekel an den Tag zu ziehen, was vorher kein Dichterauge zu sehen gewagt. Der Mut des Sehenwollens erfüllte die Neuerer. Es galt den verschlungensten Wegen und Irrgängen des menschlichen Herzens verzeihend nachzuspüren, das Geheimste vor aller Augen zu ziehen, damit man den modernen Menschen zum mindesten kennen lernte und sähe, dass er kein Grieche war. Der Mut des Begreifens war ihnen eigen. Das deutsche Volk in all seinen Schattierungen sollte seine verborgensten Lieder und abgestuftesten Spracheigenheiten dem Dichter hergeben, damit eine neue, wirklich lebendige Sprache ohne Künstelei und Verstandesdürre aus den Sinnen heraus dem Kunstwerk erwachse, und in der schwärmerischen Liebe zur Natur sollte die neue Religiosität aus jenem tiefen Gefühlsleben aufspriessen, das seine Wurzeln seit Anbeginn im deutschen Volke geschlagen. «Was wir wollen, ist alles!»

Stufenweise und gewaltsam war bisher die deutsche Kultur vorwärts getrieben worden. Und immer hatte sich der Widerstand gegen die Fremdherrschaft Vertreter geschaffen.[1] Nun aber sollte nochmals eine mächtige Stufe gehauen und in einem grossartigen Aufstand der führenden Geister das bedrückende

[1] Wilhelm Scherer, Vorträge und Aufsätze, pag. 66.

Fremde verjagt werden. « Stürmer und Dränger » nannten sich die Freischärler. Sie haben auch vieles zustande gebracht; aber ihr Wollen ist von ihnen bei weitem nicht erreicht worden. Ja, nicht einmal literarisch haben sie sich völlig durchsetzen können.

Zwar waren es keine ängstlichen Gellert und Rabener, die nun wie unter einer dumpfen Decke hervor, dem « fügsamen Geschlecht » (Scherer) des 18. Jahrhunderts gegenübertraten. Verwegene, rücksichtslose Burschen, die nicht nur in versteckten Privatbriefen, sondern in offener literarischer Fehde die geheimsten Gebrechen der Zeit blosstellten, wagten das Äusserste. Aber ihnen fehlte das stärkende Band innerer Einheit, der Plan gemeinsamen Schaffens, und sie verzichteten zumeist aus Mangel an Erfahrung auf den Rückhalt der Masse. Allzu selbstbewusst glaubten sie sich fähig, ohne Geschlossenheit — einzeln, jeder auf seine Art und mit seinen Mitteln — ihren Zweck verfolgen zu dürfen. Allzu selbstbewusst bauten sie auf ihr Können, auf das es ihrer Meinung nach allein ankam. Und sie überschätzten dieses Können. Gerade infolge dieses Selbstbewusstseins erhob sich wohl ein Sturm, aber kein planvoller zielbewusster Kampf. Zersplitterung und Enttäuschung waren das Ende. Sie waren wie Christian Günther nur einzelne Persönlichkeiten, die ihrer Nation voranstürmten, und zwischen der Freiheit ihrer Ideen und der Unerschrockenheit ihres Wollens vermochten sie keine Brücke zu schlagen zum staatlichen Leben. « Alles muss sich heutzutage an die Politik anschliessen », das hatte man mit Herder klar erkannt, und keiner war imstande, dieser Erkenntnis tatsächlich zu folgen. Man stürmte und tobte und sah doch kein Ende. Und so kam es, dass schliesslich die Resignation auch hier ihren Eingang fand. Das heilige römische Reich

deutscher Nation, in dem die Souveränität menschenknechtender Fürsten und das hochmütige Vorrecht des Adels wie ein «rocher de bronce» aufragten, war kein fruchtbarer Boden für die mit leidenschaftlicher Bewegung ausgestreuten Samenkörner. Das hochgezüchtete Selbstbewusstsein ertrug keinen zögernden Erfolg; alles hatte man vom wilden Ansturme erhofft und begeistert die äussersten Kräfte zum raschen Siege eingesetzt. Nun aber zogen sich gerade die Grössten zurück, die nur im Vertrauen auf einen raschen Sieg die angewandten, oft rohen Mittel gutgeheissen hatten. Die Kleinern aber, die blossen Kämpfer, die nach dem Siege überflüssig geworden wären, erlahmten im Kampfe. Der nationale Zug, der im französischen Strassburg die Gemüter für deutsche Art und Kunst entflammt hatte, erlosch.

Es ist typisch für den Sturm und Drang, dass er schon mitten im heftigsten Streite ein Refugium für die müden Kämpfer bereitete, dass er aus seinem Naturgefühl und Naturverständnis heraus den Hang zur Idylle und zum Einsiedlerdasein in Literatur und Leben ausbildete. Und was ist der weimarer Græzismus anders als eine grossartige, erhaben schöne Idylle und Zurückgezogenheit aus einem Leben der Nation, das sich zu schwach gezeigt, die dichterischen Ideen zu stützen, zu lahm, um das leidenschaftlich eingeflösste Feuer in Bewegung umzusetzen? Wie Gœthe später in einem Gespräche mit Eckermann sich geäussert, mag er damals innerlich geseufzt haben: «Wie schwach und zahm ist das Leben geworden. Das wirkt zurück auf den Poeten, der alles in sich selber finden soll, während von aussen ihn alles im Stiche lässt.» Und sein merkwürdiger Jugendkamerad Lenz schrieb aus seiner krankhaft feinen Witterung der Verhältnisse heraus schon früh an Frau von La

Roche: « Die grösste Unvollkommenheit auf unserer Welt ist, dass Liebe und Liebe sich so oft verfehlt und nach unserer physischen, moralischen und politischen Einrichtung sich fast immer verfehlen muss. Dahin sollen alle vereinigten Kräfte streben, die Hindernisse wegzuriegeln; aber leider ist's unmöglich » [1].

Wie Günther trieben die Träger grosser, neuer Ideen von gewaltiger Expansionskraft ruhelos umher in « wildem Zielen nach einem ungewissen Zweck » [2], um einen Ort zu finden, wo die Verwirklichung möglich wäre. « Ich schnappe nach Veränderung », rief Herder in Riga, und als ihn das Schiff schon durch die Nordsee trug, sagte er sich noch: « Hier muss mir meine Reise zu Hilfe kommen oder alles ist vergebens ». Aber überall war Enge, Unfreiheit und Not, und sie flehten: « Guter Gott, Platz zu handeln, und wenn es ein Chaos wäre, das Du geschaffen, wüst und leer, aber Freiheit wohnte nur da! » [3]. Ja einige dachten daran, wie der Freischärler Klinger im Kriegsdienste ein Feld zur Entfaltung der niedergedrückten Kräfte zu suchen und in Amerika für das zu kämpfen, was die Heimat versagte: für Freiheit und Unabhängigkeit. Andere zogen müde nach dem Süden und suchten, jenem Hohenstaufen in Sizilien gleich, auf « glückseligen Inseln » alles zu vergessen, was die Unvollkommenheiten des Vaterlandes verursacht hatte, was Ziel und Zweck des tumultarischen Streites gewesen. Und auch der phantastische Lenz sah ein, dass es nur ein schöner Traum gewesen, wenn er sich eingebildet hatte, « die Welt im Fluge erobern zu

[1] Robert Hassencamp, Über Waldmanns Lenz in Briefen. Euphorion, Bd. III., pag. 539.

[2] Erich Schmidt, Lenziana, pag. 26.

[3] Ebenda, pag. 17.

können »[1]. Auch er begann sich wie ein verlorener Sohn an seine Angehörigen zu wenden, ganz im Sinne einer frühen Strassburger Bitte: « Betet, dass ich, müd von des Tages Hitze, einst am Abend meines Lebens in euren Armen ausruhe und sterbe »[2].

Sie hatten grosse Ideen wie Dampf ohne sichtbares Resultat verpuffen lassen, sie hatten sich zu schwach gezeigt, Hamanns nietzscheähnlicher Forderung nachzukommen: « Alles, was der Mensch zu leisten unternimmt, es werde nun durch Tat oder Wort oder sonst hervorgebracht, muss aus sämtlichen vereinigten Kräften entspringen. Alles Vereinzelte ist verwerflich ».[3]

Zu diesem müd resignierenden Ausgange in bezug auf die Gesamtheit der anfänglich gesteckten Ziele und gemachten Ansätze trug noch ein Weiteres bei, das tief in dem Wesen dieser Bewegung gegründet ist: der grosse Auftrieb der Subjektivität, die neue Lehre vom Genie. Ein Auswuchs des Bewusstseins von der überragenden Grösse des Ichs, bekam das Genie bei dem engen Zusammenhang des Sturm und Drangs mit dem Religiösen den Schein des Göttlichen. Bei näherem Studium ist man zum Glauben geneigt, als sei diese Lehre vom Genie ein instinktiv gebildetes Gegengewicht gegen die übergrosse Aufgabe gewesen, Autosuggestion würden wir heute sagen. Das Genie ist aber Einzelpersönlichkeit durch und durch. Wenn nun das Genie die göttliche Kraft im Menschen war, dann durfte es nicht nur, sondern musste es seinem überirdischen Triebe folgen. Es durfte sich nicht binden, unterordnen, entäussern, sich nicht hingeben an eine allgemeine mühsame Aufgabe;

[1] D. N. L. Bd. 80, pag. 270.

[2] Erich Schmidt, Lenziana, pag. 27.

[3] Gœthe, Jubiläumsausgabe, Bd. 24, pag. 81.

es sei denn, dass diese im ersten stürmenden Anlaufe gelöst werden konnte. Nie aber war eine Aufgabe schwieriger gewesen, nie hatte eine mehr Selbstlosigkeit und Aufopferung verlangt als das Wollen des Sturm und Drangs. Was in den Klingerschen Tragödien in rasenden Verzerrungen seinen übertriebenen Ausdruck fand, wurde zum Hemmschuh, an dem die nach allen Seiten ausgreifende Bewegung erlahmte. Bausteine allerdings waren genug herbeigeschleppt worden, die Genies hatten sich mit allen Fragen des öffentlichen und privaten Lebens, mit Politik und Bürgertum, mit Ständen und sozialer Not beschäftigt. Der Wille zum Aufbau fehlte nicht; aber gerade dazu mangelte ihnen die Hilfe einer wachen, willigen Masse, über die sie sich so hoch erhoben hatten. Sie hatten geglaubt, dies selbst zu können und nicht versucht, einen « Lahmen », wie sie das Volk einmal ansahen, zum Gehen zu bringen. Die Lehre vom Genie, vom ausserordentlichen Menschen, war es, die zwar den Keim der Aktion aber auch der Reaktion in sich trug. Denn gerade griechisch war ja der dämonische Drang, die « Persönlichkeit der Aussenwelt gegenüber als eine eigenartige Grösse zur Geltung zu bringen »[1]; und das war auch das Grundelement des klassischen Gœthe, des « Griechen ».

Der wilde Hass gegen alles Planvolle und Systematische war ebenfalls eine Seite der Genielehre und bewirkte, dass die grosse Bewegung der Literaturrevolution an Stelle des angestrebten Denkmals nur einen wüsten Trümmerhaufen system- und planlos durcheinander geworfener Blöcke hinter sich liess. Kleine Leute mit zielbewussten klaren Augen, zum mindesten solche, die in der Menge lebten und mit

[1] Hans Meyer, das deutsche Volkstum, Bd. I, pag. 14—15.

ihr schrien, brauchte der Sturm und Drang in seinen ersten Phasen und keine Titanen. Das hat der Naturalismus des 19. Jahrhunderts bewiesen.

Der Misserfolg aber schädigte das gute Ansehen der Bewegung überhaupt. Die Erfolglosigkeit der Personen wurde zum grellen Hintergrund für die Fehler und Schwächen der Sache, die im letzten Grunde doch nichts anderes war, als der in den hervorragendsten Einzelpersönlichkeiten revolutionär sich aufbäumende Trotz des Deutschen und des dritten Standes gegen äussere und innere unwürdige Bedrükkung. Revolutionär sein heisst aber extrem sein. Masslosigkeit geht im Trosse jeder Revolution und leiht ihr eine abstossende Aussenseite in den Augen masshaltender Geister. Und so ward man sich plötzlich aller Schattenseiten der literarischen Revolution bewusst.

«Was fruchtbar ist, allein ist wahr», dieses treffende Wort Gœthes, der auch später über die kläglichen Resultate der «Originale» spottete, schien mit Berechtigung den Sturm und Drang zu verurteilen. Denn was konnte das Auge anders entdecken, als nur überall mächtige Ansätze in ihrer ganzen Hoffnungslosigkeit, prahlerische Ankündigungen, die kleinlaut verklungen, Quellen, die kraftlos und getrübt im Sande verlaufen waren? Dagegen ekelte nun das Phrasentum, das krampfhaft Gesuchte, das Tolle, das Schauspielerhafte in unglaublichen Posen, der Neid, das Misstrauen, die Zusammenhangslosigkeit trotz aller Freundschaftsbriefe und oberflächlicher Schwärmerei, die schwindelhafte Auserwähltenreligion des lavaterschen Kreises, das hausierende Prophetentum des «Gottesspürhundes» Christoph Kaufmann und vieles andere den an, der sich von den letzten Zuckungen der Bewegung abwandte. Und scheinbar un-

überwunden, ja unangetastet, hing der alte Geist des 18. Jahrhunderts über Deutschland wie eine dumpfe Wolke.

All dies mochte Gœthe weit mehr empfinden als die übrigen und er schrieb am 1. Januar 1780 an Frau von Stein: « Ich stehe von der ganzen Nation ein für allemal ab, und alle Gemeinschaft, die man erzwingen will, macht was halbes. » Und er tat es auch in der unerschütterlichen Ueberzeugung der nackten Notwendigkeit: meine künstlerische Persönlichkeit, mein Genie, verlangt es. Es ist derselbe grossartige Dämon, der ihn Friederike Brion und Lili Schönemann aufgeben liess, der ihn fluchtartig aus dem engen « rangabmessenden » Weimar, wo er heute an der Iphigenie schaffen und morgen lächerliche Rekruten ausheben sollte, dem Süden zutrieb [1].

Gœthe ist eben eine Erscheinung, die man für sich geniessen muss, ein blüten- und farbenreicher Baum, der sich von innen heraus triebartig, langsam und mannigfach entfaltete und der nach einem langen Dasein verging. Man muss seine Formen liebevoll betrachten, mit den Augen des Naturfreundes schauen und sich ihres seltenen Wuchses freuen. Aber bekritteln, Stellung nehmen wie zu einem Manne darf man nicht. Gœthe war kein Mensch, dessen Füsse fest und zielbewusst oder ängstlich zwischen Recht und Unrecht über den Boden hinwegschritten. Er empfing seine Kräfte aus dem Erdreich, aus der Natur und wuchs allein aus den ihm zukommenden Säften unverantwortlich fast empor zu einer Erscheinung, die, einem Naturprodukt gleich, in ihrer innern höhern Festigkeit uns immer unendlich merkwürdig und vielen unbegreiflich sein wird. Er selbst hat dies einmal

[1] Viktor Hehn, Gedanken über Gœthe, Berlin 1888, pag. 84 f.

klar erkannt, als er am 9. August 1782 an Lavater schrieb: « Die Natur hat mich hineingestellt, sie wird mich auch herausführen. Ich vertraue mich ihr. Sie mag mit mir schalten. Sie wird ihr Werk nicht hassen. Alles ist ihre Schuld, alles ist ihr Verdienst » [1].

So verliessen denn die übrig gebliebenen Grossen den roh ausgetretenen Weg des Sturm und Drangs und suchten auf einem Seitenpfad weit hinten das, was sie an Unverlierbarem hatten, zu erhöhen. Die wirkliche Gegenwart, Deutschland, hatte den von Idealen erfüllten Dichter plump zurückgestossen, und Hellas wurde ihm wieder zum wahren Träger eines goldenen Zeitalters, darin er nach Hamanns « herrlicher Maxime » Mensch und Dichter zugleich, im schönsten Sinne vereint, sein konnte. Das Ideal, das bisher die Nebel der Zukunft zu erleuchten und zu durchdringen versucht hatte, zog sich weit zurück in die Vergangenheit jenes Landes, wo es geboren schien.

In harmonischer langsamer Entwicklung wuchsen Gœthe und Schiller scheinbar völlig hinein in das grosse Geistesleben der Hellenen und erlangten dadurch und in dem steten Ausbau ihres abgeschlossenen weltfernen Innern das, was ihnen nun das Höchste war und Deutschland nicht gewähren konnte: persönliche harmonische Abrundung. Die unabweisbare Pflicht ihres Genius war es gewesen, das früchtelose Kämpfen aufzugeben, aus stürmenden Problematikern stille grosse Menschen zu werden, die grössten einer Literatur. In ihren Werken gaben sie uns dann die vollkommensten Früchte aus tiefen hochummauerten Gärten.

---

[1] Otto Harnack, Gœthe in der Epoche seiner Vollendung. Leipzig 1901, pag. 10, 12, 13, 15, 19.

Man hat Gœthe nach einigen seiner Werke namensüchtig den « Klassiker » genannt, als ob sich seine Erscheinung in diesem einen Worte erschöpfen liesse. Die klassische Periode war in seinem Leben bloss das, was sie in der Entwicklung unserer ganzen Literatur gewesen ist: eine Überwindung jener Renaissancebewegung, die in Italien so jauchzend und die ganze Welt ergreifend begonnen hatte, indem er sie assimilierte; eine Rettung ihrer unverlierbaren Güter, indem er sie dem « Vernünftler », dem « Biedermann » des 18. Jahrhunderts, aus den Händen riss und im Feuer seines genialen Geistes von den anhaftenden Schlacken befreite; eine Wiedergeburt jener prachtvollen Gestalten, geformt aus Anmut und Kraft, aus Leidenschaft und Willenstärke, aus Liebe und Rücksichtslosigkeit, wie sie uns in Cesare Borgia, in Astorre Manfredi, bei den Colonna und Medici, den Sforza und Rovere, in den Hallen des Vatikans und von den vulkanischen Tronsesseln der Fürstenhöfe entgegen treten. Und all dies vereinigte die monumentale Persönlichkeit Gœthes allein in einem Jahrhundert, wo nur Schwachheit und Gelehrsamkeit, eine furchtsame Humanität und eine erzwungene Genügsamkeit sich mit ein paar farbigen Fetzen aus dem Herrenpurpur jenes Zeitalters behängte.

Universalismus, das ist der grosse Wunsch des Sturm und Drangs gewesen, und universal war Gœthe wie kein Deutscher vor und nach ihm. Nach dem Menschen, nach Grösse und Genialität rief der Sturm und Drang, und Gœthe gab das alles. Nach Natur und Unbeschränktheit des Wandels und Handelns strebte der Sturm und Drang, und in Gœthe erwuchs eine Gestalt von der unbewussten Wucht und Einheit der Naturerscheinung. Die besten Forderungen, die ahnende und unreife Jünglinge ausgerufen hatten, er-

füllte Gœthe als geläuterter Mensch und Künstler im Faust, jener Dichtung, die dem Sturm und Drang in seinem Erkenntnisdurste so nahe gestanden.

Und unter ihm ging der Strom unserer Literaturentwicklung weiter, um dasjenige ins 19. Jahrhundert zu tragen, was Gœthe vom Wollen des Sturm und Drangs nicht erfüllt hat und nicht erfüllen konnte. Und all dies Unabgeklärte hat sich im 19. Jahrhundert naturnotwendig Raum und Gestaltung verschafft in der Bewegung, die man « Naturalismus » nennt. Denn ein solcher wird immer wieder zutage treten, wie er es zu allen Zeiten getan. Denn immer, wenn eine neue Epoche im Kulturleben der Menschheit emporsteigt, wenn ein neues Volksleben aus der Entwicklung der Industrie, des Handels und der Geisteswissenschaften aufwächst, wenn neue Aufgaben ihrer Lösung harren, muss es einen Naturalismus geben. Seine Heftigkeit ist ein Massstab für die Veränderung der Dinge, seine Gewaltsamkeit ein Gradmesser ihrer Unvermitteltheit. Dieser Naturalismus wirft sich mit dem Erkenntnisdrange der naiven Voraussetzungslosigkeit und mit den klaren scharfen Werkzeugen der ganzen bisherigen Kultur auf das Neue, Dunkle, noch unorganisch sich Aufdrängende, um es um und um zu wühlen und durch und durch zu forschen. Ihn darf nichts abschrecken, ihn dürfen keine Bedenken abhalten, das zu tun, was seine Aufgabe unabänderlich ist: ein Auge seiner Zeit, ein Wegweiser der Zukunft zu sein. Und er hat seine Aufgabe erfüllt und wird immer wieder versinken, wenn die neue Zeit das Neue so aufgenommen hat, dass es organisch in ihr verwachsen, blutbildend und lebenskräftig geworden ist. Nur darf man nie vergessen, was ihm gewöhnlich nicht bewusst ist, dass nämlich die grosse Erscheinung des Naturalismus in all ihren

Schattierungen nichts anderes ist als eine Vorstufe bloss zu einem neugegründeten literarischen Leben.

Wie ein seltsames Abbild der Sturm und Drangbewegung steht Jakob Michael Reinhold Lenz als Vertreter der Ahnung vor dem 19. Jahrhundert, in dem der Kampf zum Siege gelangte. Er ist nach Günther der erste jener langen Linie, die über Kleist, Grabbe, Büchner den Fortschritt der kämpfenden Idee mit dem Untergang des Individuums quittierte. Im Siegen zu sterben, diese Winkelriedtat ist die Tat des Naturalismus. Wie es keinem bewusst ist, der heute Herders Ideen als Gemeingut nachspricht, dass sie auf den grossen Propheten moderner Kunst zurückgehen, so wird man auch immer den Naturalismus leicht vergessen können, wenn er sich selbst erfüllt hat. Die Literaturgeschichte allerdings, die gerade an dem Werden und Wandel hoher Kunst ihr tiefes berechtigtes Interesse hat, muss darüber anders denken und den Naturalismus so betrachten, wie er doch immer wieder auftreten und Staunen erregen wird: als historische Kategorie.

II. Lenzens „Anmerkungen".

«Leistet er nichts, so hat er doch gross geahnt.»
(Lenz.)

1. Lenz.

Fast zwei Jahrhunderte hatte man die deutsche Literatur als einen verwilderten Baum angesehen, dem eine Veredelung durch ein fremdes Reis dringend not tue. Martin Opitz war der erste gewesen, der mit durchgreifendem Erfolg jene seltsame Zwitterstimmung « teutscher Poemata » in die Dichterwerkstatt unseres Volkes einführte. Die französische Kultur sollte uns den hohen Stil der Antike vermitteln und die prächtige Pforte abgeklärter, grosszügiger Dichtkunst eröffnen. Auch wir sollten teilhaftig werden jener grossen Erbschaft, die Hellas und Rom hinterlassen, und ihre Segnungen erfahren, soweit sie der französische geläuterte Geschmack anerkannte.

Der Erfolg entsprach allerdings den Erwartungen kaum, und Frankreich rühmte seinen Lehrling wenig. Als im Jahre 1740 der Herrschersitz eines solchen præceptor Germaniæ zum ersten Mal erzitterte, schrieb ein Franzose, Mauvillon, in seinen « Lettres françaises et germaniques » die bittern Worte: « Nommez-moi un esprit créateur sur votre Parnasse, c'est-à-dire, nommez-moi un poète allemand qui ait tiré de son propre fond un ouvrage de quelque réputation: je

vous en défie!» Friedrich der Grosse hatte im gleichen Jahre seine bedeutsame Regierung angetreten.

Nun kam der Mann, der das französische Gängelband hohnlachend durchschnitt und den deutschen Geschmack vom welschen trennte, wie Weizen von Spreu, der denjenigen deutschen Dichter einen Bettler nannte, der sich von französischen Tischen nähren wolle. Nicht die durchlöcherten Brunnen der französischen Klassik seien imstande, den durstigen Künstlergeist zu erquicken, sondern einzig und allein die lebendigen Quellen echter antiker Poesie. Dahin führte Lessing die deutsche Literatur und liess sie trinken, aber trinken wie ein Kind, dem der Arzt befiehlt. Das Rezept war längst geschrieben, bevor das Kind geboren. Aristoteles hiess der Arzt. Und doch hatte Lessing unbewusst der unter ihm erstarkenden Literatur weit mehr Spielraum und Freiheit gegeben, als er selbst geahnt und gewollt. Er hatte ihr die Kraft verliehen, dem Lehrmeister zu widerstehen; er hatte ihr den Weg gewiesen, den er nicht mehr betrat. Er weckte im Volke jene Ahnung, die in Hamann und Herder Worte bekam und einen Sinn, der weit über die Grenzen des 18. Jahrhunderts hinaus die Flugbahn fand in das Geistesleben der gegenwärtigen Zeit. Und das ist sein grösstes Verdienst.

Von diesem Sinn erfüllt, ja trunken, war ein blutjunger Student der Theologie, Jakob Michael Reinhold Lenz, da er einer Vereinigung aufstrebender Freunde in jagender Rede seine »Anmerkungen übers Theater« vortrug. «Damit wir nun, unsern Religionsbegriffen und ganzen Art zu denken und zu handeln analog, die Grenzen unseres Trauerspiels richtiger abstecken, als bisher geschehen, so müssen wir von einem andern Punkt ausgehen als Aristoteles; wir müssen, um den unsrigen zu nehmen, den Volks-

geschmack der Vorzeit und unseres Vaterlandes zu Rate ziehen, der noch heutzutage Volksgeschmack bleibt und bleiben wird.»[1] Nicht eine Erkenntnis der Kunst an sich und ihr Hineintragen in das Volk wird verlangt, sondern die Erkenntnis dieses Volkes in all seinen Lebensfasern als Grundlage einer ihm — und nur ihm — notwendigen Kunst. Und im Bewusstsein, dass dies bisher noch nicht geschehen ist, spricht Lenz mit dem kühnen Wagemut der Jugend ein scharf verurteilendes Wort über die Ergebnisse der bisherigen künstlerischen Erziehung. Mit dem ihm eigenen satirischen Lächeln hebt er den Vorhang vom itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland und zeigt ein Wachspuppenkabinett: «Deutsche Sophokles, deutsche Plautus, deutsche Shakespeares, deutsche Franzosen, deutsche Metastasio, kurz alles, was Sie wollen.... Wie das alles so durcheinander geht.... und der Ton im ganzen so wenig deutsch, so kritisch bebend, geraten schön — wer Ohren hat zu hören, der klatsche, das Volk ist verflucht.»[2] Eine aus den eigensten Tiefen der deutschen Volksseele organisch aufwachsende Kunst wird gefordert und jede Nachahmung als solche verworfen, es sei denn, dass ihr Inhalt dem deutschen Organismus zuträglich sein könne. Das Fremde kann niemals produktiv wirken, uns keine neuen Keime schenken, aber es vermag uns zu nützen, wie eine südliche Sonne das Wachstum fördert und manche Blüten zu schweren Früchten reift.[3]

Stolzes Selbstbewusstsein, das die Siege Friedrichs II. der Nation geschenkt, das dem Dichter Klopstock ein männliches Rückgrat gegeben, brach hier

[1] Ludwig Tieck, Lenzens Schriften, Berlin 1828, Bd. II, pag. 226.
[2] Ebenda, Bd. II, pag. 203.
[3] Siehe Einleitung, pag. 5.

den Stab über jedwede Ausländerei und über eine Literatur, die schon so viele Lehrmeister gehabt hatte. Zutreffender ist nie eine Charakteristik der damaligen Dichtungsweise gegeben worden als mit der kurzen Wendung: und der Ton im ganzen so wenig deutsch, so kritisch bebend, geraten schön. Einem blutleeren, allzukorrekten, superklugen Kinde gleich stand die Literatur in Deutschland. Die Ideen der stürmisch heraufziehenden neuen Zeit vollzogen an ihr jene Wandlung, die der Leipziger Student Wolfgang Gœthe in Strassburg durchgemacht: sie flössten ihr Jugendfreude, unbändige Kraft und eine Leidenschaftlichkeit ein, ohne die man marklos und verachtenswert erschien.

Schon 1634 hatten die anonymen Verfasser der Flugschrift «Teutscher Achior» geklagt, wie deutsches Wesen bis auf den Namen zu verschwinden drohe. «Deutschheit emergierend» trat nun eine Schar junger Brauseköpfe der à la mode-Ausländerei in Kunst und Sprache entgegen. Und man nannte sie Sturm und Drang.

Wer denkt an eine Dramaturgie im Sturm und Drang? Da wäre es ja, das bleiche Grübeln, das die Stürmer und Dränger dem spekulativen Geschlecht des 18. Jahrhunderts vorwarfen. Da wäre ja das System, die «Eitelkeit, seine Eier auszubrüten und den Termin des Sitzens auszuhalten, der zur Reife und Zeitigung der Natur gehört.» [1]. Selbst Diderot und Lessing haben keine Systeme ausgebaut, Hamann dachte nur aphoristisch, Herder hatte nur Ideen und Fragmente, Abgerissenheit und überstürzende Hast sprach sich im Leben und in der Dichtung der neuen Epoche bis auf den Satzbau aus. «Rhapsodien» gefühl-

[1] Hamanns Schriften, Bd. I, pag. 413.

geborene Sätze und Meinungen umschliesst denn auch der Name « Anmerkungen übers Theater ». Sie tauchen jäh auf, machen scheinbar gar keinen Versuch sich zu gliedern und zu verbinden, um dann plötzlich abzubrechen. Sternschnuppen gleich blitzen die Gedanken auf, sekundenlang, und erlöschen. Als seien sie bloss Ahnungen vom Wesen einer neuen Kunst, flüchtige Ruhepunkte und Kristalle in einer wilden Gärung, so ist ihr erster Eindruck. Bei längerem Studium tritt dieser aber langsam zurück. Die neue Literaturbewegung gab sich keine Mühe, ihre Ideen systematisch zu verbinden, sie warf ihre Gedanken hin, und überliess die Brutzeit der Zukunft. Darin liegt aber noch kein Beweis uneinheitlichen Denkens. Es gibt eine innere Einheit, über die sich gerade jugendliche und begeisterte Personen keine Rechenschaft ablegen können, die sie aber doch empfinden. Der Sturm und Drang nannte sie Gefühl, Persönlichkeit, Genie. Und nur, wenn wir die Einzelnen, die sich ihrer Individualität wie niemand zuvor bewusst waren, zur Schule zusammenschliesssen wollten, müssten wir an der Tatsache scheitern, dass gerade die persönliche Geschlossenheit sehr leicht einem gemeinsamen Plan, einer schulmässigen Systematik widerstrebt. Untereinander waren die Genies nur verbunden durch die Begeisterung für die gleichen Objekte, durch einen Grundton der Überzeugung, durch einen wesensgleichen Gesichtspunkt im allgemeinen. Diese theatralischen Freibeuter fühlten sich untereinander verwandt als Abkömmlinge Hamanns und Herders. Und diesen Sinn haben die bekannten gœtheschen Worte: « Will jemand unmittelbar erfahren, was damals in dieser lebendigen Gesellschaft gedacht, gesprochen und verhandelt worden ist, der lese Herders Aufsatz über Shakespeare in dem Hefte von deutscher Art und

Kunst, ferner Lenzens Anmerkungen übers Theater.»[1] Die Richtung erkannten die Stürmer nur aus ihrer Herkunft, den Weg zum unklar vorgestellten Ziel suchte sich jeder selbst. Es begann, wie Lenz erklärte, ein wildes Zielen nach einem ungewissen Zweck.[2] Aber gerade Lenz hat diesen Zweck früh in sich klarzulegen und unverrückbar festzusetzen versucht. Gerade er begnügte sich nicht damit, das Gefühl lediglich in sich zu erfahren und aus sich wirken zu sehen. Er ist diesem Gefühl nachgegangen, er hat sich Gedanken darüber gemacht und schliesslich diese Gedanken gesammelt. Die «Anmerkungen» entstanden. Mit diesem Insichhineinhorchen ist er aber schon weit über die Gesinnung der Literaturrevolution hinausgegangen. Und nur in der Art und Weise, wie er sich ausdrückt, verrät er den Einfluss seiner Genossen. Er entwirft nur Skizzen, er gibt nur eilende Stimmungsbilder, ganz im Sinne des Sturm und Drangs, der deshalb in seinen berufensten Vertretern nur eine Kunstgattung zu wirklicher Vollendung gebracht hat, die eben von der Stimmung, dem flüchtigen Augenblick geboren wird: die Lyrik. Ja, er entschuldigt sich gleichsam, dass er so ungenialerweise auch denke und forsche und nicht nur fühle. Da baut er etwas auf, es hebt sich aus dem Fundament — plötzlich wirft Lenz Richtscheit und Kelle weg und läuft davon. Aber wir sehen ihn öfters zurückblicken, und mit einem Mal steht er wieder droben auf dem Gerüst und baut höher. Möglichst unzusammenhängend beginnt er an zehn Orten zugleich, und doch bemerken wir schliesslich an der klaren Art, wie er seine Bausteine setzt, an der Sicherheit, wie er das lange Liegengelassene weiterführt,

---

[1] Jubiläumsausgabe, Bd. 24, pag. 57 f.

[2] Erich Schmidt, Lenziana, pag. 26.

den innern Plan nur umso deutlicher, je mehr er ihn maskiert.

Im April 1771 ist Lenz in Strassburg angekommen, wo französisches Wesen und deutschgesinnte Bestrebungen sich seltsam mischten. Durch Gœthe und den biedern Lerse ist er dann in jenen literarisch regsamen Kreis eingeführt worden, den man den salzmannschen nannte. Die Zeit des herderschen Aufenthaltes gehörte der jüngsten Vergangenheit an. In Gœthe begann der «Götz» als «ganzer Kerl» immer bestimmtere Form anzunehmen.

In diesem Jahr 1771 will Lenz die «Anmerkungen» seinen Freunden vorgetragen haben. Vier Jahre nach der Ankündigung der hamburgischen Dramaturgie, zwei Jahre vor dem Erscheinen der Blätter von deutscher Art und Kunst [1] und vor der Siegeslaufbahn des Götz beansprucht Lenz die Ideen der «Anmerkungen», die erst 1774 gedruckt wurden. Es handelt sich also um einen Prioritätstreit, um eine Art Erstgeburt der neuen Ideen im Lager der produktiven Stürmer und Dränger. Gœthe bestreitet das Anrecht auf 1771. Nun hat schon Froitzheim darauf hingewiesen, dass Lenz sich im ersten Vortrag der «Anmerkungen» als einen im salzmannschen Kreise «Fremden» bezeichnet hat.[2] Das aber würde er wohl nicht getan haben, wenn er diesen Vortrag erst später, nach jahrelanger Bekanntschaft mit seinen Zuhörern, gehalten hätte.

Die «Anmerkungen» sind aber ein Zyklus von vier Vorträgen. Es liegt auf der Hand, dass diese nicht gleichzeitig angehört wurden. Wir sehen denn auch, dass Lenz in einem spätern Vortrag seine Zuhörerschaft mit «meine Lieben» [3] anredet, was einen

[1] Joh. Froitzheim, Lenz und Gœthe, 1891, pag. 13.

[2] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 203.

[3] Ebenda, Bd. II, pag. 213.

dazwischenliegenden Zeitraum bedingt. Allerdings braucht dieser in der Epoche der rasch geschlossenen Freundschaften nicht einmal Monate gedauert zu haben. Die Grundideen, den Plan des Ganzen müssen wir ja doch an den Anfang setzen; das ergibt sich aus dem gesamten Gepräge der « Anmerkungen ».

Ein weiterer Grund, die « Anmerkungen » zum mindesten vor Lenzens Kenntnis von Gœthes « Götz » zu setzen, scheint mir in dem Umstand zu liegen, dass der Verfasser der Vorträge von eben diesem epochemachenden Drama noch nichts zu sagen und melden weiss. Er « wittert » erst undeutlich das neue literarische Land, einem Schiffsjungen gleich, der auf höchsten Mastkörben sitzt. Wie sehr aber der unsäglich begeisterungsfähige Lenz gerade von Gœthes Ritterschauspiel ergriffen wurde, wie er « mit erhitzter Seele » den Charakter dieses « antiken-deutschen Mannes » zur Nachahmung empfahl, « damit wir wieder Deutsche werden » — das ist uns ja überliefert [1].

---

[1] Erich Schmidt, Lenziana, pag. 16. f. — In den ungedruckten Papieren des Moskauer Predigers Jerzembsky — so teilt Froitzheim mit — fand sich folgende Notiz: « Anmerkungen übers Theater, von Gœthe verstümmelt. Es waren vier Vorträge gegen die Trinitätslehre des Aristoteles als Beitrag zur Dramaturgie Shakespeares. Vorrede vom Herausgeber. » (Froitzheim, Lenz und Gœthe, pag. 14). Nun findet es Froitzheim für « wahrscheinlich, um nicht zu sagen sicher », dass Gœthe der Herausgeber ist, der übrigens den Verfasser einen « Dilettanten » nennt.

Von anderer Seite (Gœthes Werke, Bd. 38, pag. 287) wird diese Ansicht als « aus der Luft gegriffen » bekämpft: « der irrsinnige Moskauer Lenz » habe dem Prediger obige Notiz in die Feder gegeben.

Nun muss betont werden, dass beide Ansichten nicht bewiesen sind. Die Notiz ist da, und es ist, wenn man Lenzens Briefwechsel über die Entstehung seiner Schriften liest, die « Wahrscheinlichkeit » wohl eher bei Froitzheim. Gœthe hat mit Lenz gerade über das Thema der « Anmerkungen » sich eingehend unterhalten, wie er selbst berichtet (im Anhang zu Wagners Mercierübersetzung, Jubiläumsausgabe, Bd. 35, pag. 43 f). Eine Korrektur bei der Herausgabe wäre deshalb nicht undenkbar. Sicheres wissen wir nicht.

Es ist nun gewiss nicht zu leugnen, dass Gœthe sicherlich dem neuen Bekannten Lenz entweder direkt oder durch das Medium des Salzmannschen Kreises jene herderschen Ideen zuströmen liess, die ihm vor wenigen Monaten sprudelnd reiches Leben in die Seele gegossen hatten. Der Einfluss Herders auf die « Anmerkungen » ist ja so gross, dass er den Untergrund bildet, auf dem sich die lenzischen Gedanken aufbauen. Schon 1767 in den « Fragmenten » und 1769 in den « Kritischen Wäldern » hatte Herder die nervenvolle Stärke der deutschen Sprache gerühmt, sie mit Hamann den Genius unserer Literatur genannt und die Befreiung vom römischen Joche gefordert. Schon damals war ihm Shakespeares Grösse offenbar geworden mit all den Zaubersprüngen der Phantasie. Volksmässige, nationale, individuelle Kunst war damit schon dem übertriebenen Græzismus entgegengetreten, die Bibel und die Lieder der grossen dichtenden Volksseele dem durstigen Künstlergeist nahe gerückt worden. Eine andere Frage ist jedoch, ob der eben einem fast ausschliesslich französischen Bildungsgang entrissene Gœthe, der in Leipzig mit Winkelmanns Freund Öser intim verkehrt hatte, schon spezifisch gœthische Keime in Lenzens empfänglich weiche Seele gelegt hat. Man muss mit « nein » antworten. Mögen selbst die « Anmerkungen » ganz oder zum Teil nach dem Erscheinen des Götz entstanden sein, im Geiste des Götz sind sie doch nicht verfasst. Aus ihnen spricht eine andersgeartete Natur, die originelle Gedankenwelt des kleinen Livländers, die er sich allerdings nicht lange zu erhalten vermochte. Man ist nach eingehendem Studium der Vorträge nicht berechtigt, ihren Verfasser kurzweg unter das literarische Schubfach der « Gœthianer » zu stecken, indem man ihn mit Karl August und Hermann Hettner einen « Affen Gœthes » nennt. Ge-

rade im Sturm und Drang ist es nicht ratsam kategorisch zu klassifizieren oder etwas als ein Neutrum zu erklären, weil man es nicht deklinieren kann. Das aus dieser Periode mächtig hervortretende Gebot der Individualität mahnt zur Vorsicht, und Lenz war nach Gœthes treffendem Ausdruck das « undefinibelste Individuum.»

« Eine prägnante Formel für sein Wesen wird man nie finden » sagt deshalb Sauer. Fast möchte man ihm recht geben. Lenz kämpfte als Stürmer und Dränger mit extremer Schärfe gegen jegliches System, gegen alle Regeln und suchte doch andererseits die Grundlinien seiner neuen Kunst zu verfolgen. Unbeschränkte Freiheit des dichterischen Genies, Originalität, verlangte er und wollte doch die Grenzen des Trauerspiels abgesteckt sehen und wies mit unduldsamem Befehle auf die Charaktertragödie hin. Ein Gott schafft im Busen des Dichters, das war auch seine Überzeugung, und doch sollte dieser Gott nachsehen, wie das deutsche Volk, wie Hans Sachs und Shakespeare ihre Gestalten formten. Mitten im Sturm der Leidenschaften konnte Lenz eine durchsichtig klare Sprache bewahren, mitten im Drang der Ereignisse eine unerklärliche Ruhe finden; während er sich mit den verwegensten Zukunftshoffnungen trug, hat er ironisch lächelnd seinen Platz im Genossenkreis festgesetzt, als ob er es später an einem Fremden täte. Er sprach vom früchtelosen unrühmlichen Ende, da er in scheinbar gesundester Blüte stand und hat mitten in der Verherrlichung seiner Dramen selbst ein präzises ablehnendes Urteil gefällt.[1] Er schrieb eine Schrift « Über unsere Ehe », in der er sich Gœthe

[1] Lenz an Merck im März 1775. — Vergl. Lenzens Gedichte, hg. v. Karl Weinhold, pag. 164 f.

gleich gestellt fühlte, er kletterte mit diesem auf die steilsten Gipfel des Parnasses und erkannte doch bald darauf, dass er nur gross ahne und nichts leiste. Er wagte sich an den Tisch der Weimarer Götter und erhob seine Augen zum Höchsten und fühlte sich doch im nächsten Augenblick als den belachten Tantalus, der sich mit schneidender Bitterkeit abwendet und in die Einsamkeit vergräbt. Eine unbändige Spottlust konnte er an seinen nächsten Freunden ausüben, aus aufrichtigster Trauer ein satirisches Lächeln gebären, lange Vorbereitungen in einem leichtsinnigen Augenblick vernichten. Er war ein wilder Stürmer und hatte doch Sehnsucht nach Ruhe, ein typischer Vertreter seiner Periode und wies doch über sie hinaus.

Es gibt Menschen, die zur Tragik des Lebens notwendig bestimmt sind, weil ihr Geist und ihr Körper, ihr Wollen und Können, ihre Phantasiewelt und Wirklichkeit in einem fast lächerlichen Missverhältnis zueinander stehen. In ihnen lebt eines auf Kosten des andern. Die Kräfte und Triebe bekämpfen sich wie zwei feindliche Brüder, wie unähnliche Zwillinge, und in dem Bewusstsein, dass dieser widernatürliche Kampf nicht lange dauern kann, mit krampfhafter Überstürzung. Ruhe und Harmonie bleiben ihnen Gegenstände hoffnungsloser Sehnsucht, und nur eines ist ihnen gewiss: der Ruin des geistigen oder physischen Menschen und dahinter die Ruhe der Auflösung.

Ein solcher war Lenz, das heterokliteste Geschöpf einer fieberhaften Zeit, der Werdeperiode unserer modernen Literatur. Mit den überreizten Nerven seiner reichen, aber zerrissenen Natur, mit dem unheimlichen Seherblick gerade für das Krankhafte in sich und seiner Zeit hatte er sein Ende jahrzehntelang vorausgesehen. Und zwischen leichtsinnigem Spott und verzweifelter

Angst rief er seinem Körper zu, der explosiven Gewalt seines Geistes und mehr noch der Zeitideen zu widerstehen. Die kranke Hülle vermochte es nicht, und Lenz spielte nur zu rasch die letzten Szenen eines frühen Trauerspiels.[1]

Als eine weiche, sensitive Natur trat Lenz in die Sturm- und Drangbewegung der Strassburger Zeit und wurde von ihr unwiderstehlich fortgerissen, um so mehr, als er die tieferliegende Berechtigung ihrer tumultuarischen Erscheinung mit einer Klarheit erfasst hatte, die all seinen Genossen mangelte. Viel weniger als die andern packte ihn die rein gefühlsmässige Begeisterung, wie sie sich etwa in Gœthes Shakespearerede kundgab. Er wusste schon, was er wollte, er kannte schon den Weg, den er einschlagen musste, nachdem er sich mit den Grundideen der neuen Bewegung vertraut gemacht hatte, und skizzierte ihn in den «Anmerkungen». Er war ein Frühreifer und stand als solcher Gœthe ebenbürtig gegenüber, aber ohne dessen ungeheure Entwicklungsfähigkeit im Busen. Und als sich Gœthes Weg immer mehr und mehr verbreiterte, als er aufsteigend in ungeahnte Höhe führte, da offenbarte sich erst Lenzens unglückselige Natur: er war ein Talent und kein Charakter.

Nur sein Intellekt, seine geistige Persönlichkeit war fähig, die Bewegung der Literaturrevolution, die er selbst mit hervorgerufen hatte, in sich aufzunehmen. Rein menschlich, physisch, war niemand weniger veranlagt, Stürmer und Dränger zu werden als Lenz. Wie ein harmloser Knabe steht er zwischen den prächtigen Gestalten Gœthes und Klingers, die den «rheinischen Most» lachend und masslos zu sich

[1] Lenzens Gedichte, pag. XXII.

ahmen und nehmen konnten. Lenz hatte es ihnen gleichtun wollen, er hatte sich gezwungen, aus sämtlichen vereinigten Kräften im Leben und in der Dichtung nach Hamanns bewundertem Wort Mensch zu sein, Mensch im Sinne des Sturm und Drangs. Er hatte gleich Gœthe ein Prometheus sein wollen, da er doch nur ein Ikarus war.

Ein feines, zugespitztes Gesichtchen, ein scharfer, still lauernder Blick und die liebe Mutter Natur im Herzen und auf der Zunge,[1] so nahte sich Lenz blöde, schüchtern, bescheiden dem Fremden, und niemand vermutete in ihm den revolutionären Verfasser des « Hofmeister » und der « Soldaten ». Alle, die ihn näher kennen lernten, mussten einsehen, dass hinter der unscheinbaren Gestalt des zappeligen Pastorsohnes kein Löwenblutsäufer steckte, dass in dem beweglichen Gesicht keine Willenskraft die Züge beherrschte. Man vermutete einen starken, kraftvollen Menschen und fand einen duldenden, liebevollen, der von den andern mit Schonung und mit Gelassenheit von den meisten Dingen redete.[2]

Charakeristisch ist, dass er den Frauen stets als eine zärtliche, empfindsame, bescheidene, als eine seraphische Seele vorgekommen ist.[3] Ihm haben sie sich gern vertraut, mit ihm geplaudert und seine Ergebenheit freundlich lächelnd aufgenommen; aber den Mann haben sie nie in ihm empfinden können. Und Lenz, der überreizte Phantasiemensch, der nach Liebe dürstete, hat mit jeder Frau, die sich ihm so nahte, eine kleine Tragödie durchleben müssen. Wir können darüber die Achsel zucken, ihn kostete es

[1] F. Waldmann, Lenz in Briefen, Zürich 1894, pag. 19.

[2] Gœthe-Jahrbuch, Bd. II, pag. 392.

[3] Lenz in Briefen, pag. 23, 25, 32. — Vergl. Euphorion, Bd. II, pag. 531.

das Lebensglück. Die Männer aber haben schliesslich doch nie mehr als ein kapriziöses Kind in ihm gesehen, das vom Schicksal wunderlicherweise mit einem eigenartigen Genie begabt worden. Und als sich sein Geschick zu besiegeln begann, haben sie den Menschen verachtet und das Talent vergessen.

2. Genie.

Bildung und Humanität, das waren die Ideale derjenigen gewesen, die im 18. Jahrhundert den lebendigen Teil der Gesellschaft ausgemacht hatten. Bildung und Humanität als Grundlage fortschrittlichen Volkswohles, das war auch schliesslich Herders Bestreben gewesen; denn man war sich mit klugem Verstande bewusst, dass eine Besserung der Zustände nur aus den breiten Massen des Volkes aufwachsen könne. Schon im gottschedschen Zeitalter aber hatte man versucht, auch der Kunst die Grenzen weiter zu stecken. Addison, der geistige Vater der moralischen Wochenschriften, hatte auf Homer und Shakespeare zugleich, auf die Bibel und das Volkslied hingewiesen. Und in Rabener hatte die Gesellschafts- und Staatskritik bescheiden angefangen, durch die Werke der Literatur anzudeuten, wie unendlich vieles das Programm eines aufwachenden Bürgertums enthalten müsse. Das Drama wurde allmählich immer mehr die Kunstgattung, worin die neue Zeit ihre frühesten Vorläufer sprechen liess. Als moralische Anstalt, als Kanzel, stellte man die Bühne in den Dienst des dritten Standes, seine Leiden zu gestalten, seine Wünsche leise dazwischen treten zu lassen. Die Liebe zur weisen vorbildlichen Natur tauchte vor dem staubigen Büchergelehrten auf. Das Recht der Phantasie

und der Sehnsucht hatten die Schweizer als göttliches Gnadengeschenk vor allem für den Künstler gefordert. Der Wissensdrang, der Durst nach Erkenntnis machte sich immer deutlicher bemerkbar; Polyhistoren waren es gewesen, die den mächtigen Einfluss auf ihre Zeitgenossen ausgeübt: Gottsched, Haller, Lessing, Vorläufer des weltumspannenden Universalismus Gœthes. Der Mensch wachte neben dem Untertan auf.

Überall Ansätze, überall Keime zur Befreiungstat. Und nur in einem blieb man der getreue Sohn seiner Zeit: man erwartete die Besserung der Verhältnisse mit einem scheuen Autblick zu den Palästen von dem leisen Siegesschritt der Vernunft. Sachte und immer vernünftig! war die Losung. Mit dem Namen Vernunft zierten sich die Wochenschriften. Ein heimliches Wühlen im guten Sinne war's, ein verstecktes und wohl auch furchtsames Waffentragen für die Zukunft. Gute Väter bereiteten da für Kinder und mehr noch für Kindeskinder den Boden und hofften für sich nichts.

Da wagte die Kämpfernatur Lessing den Streit wider die Zagen und Allzuängstlichen, ohne aber die weise Regelung der Dinge aus der Hand zu geben. Und dann ertönten die orakelnden Sprüche Hamanns und verkündete Herder seine alle Nebel der Zukunft ahnungsvoll durchdrindenden Ideen einer Jugend, die bereit war, alle Fesseln auf einmal zu sprengen. Die universelle Revolution des Sturm und Drangs stand auf, die in einer literarischen Bewegung gipfelte und als solche allein wirksam blieb.

Talente waren es; weil sie aber Grosses wollten, nannten sie sich «Genies». Kraft sollte ihnen die Beharrlichkeit ersetzen, Fähigkeit und Begabung die Weisheit. «Was ersetzte bei Homer die Unwissen-

heit der Kunstregeln, die ein Aristoteles nach ihm erdacht, und was bei einem Shakespeare die Unwissenheit oder Übertretung jener kritischen Gesetze? Das Genie ist die einmütige Antwort.»[1] Das Genie ist das Undefinierbare, das rätselhaft göttlich Geborene und trägt einen Abglanz von Gottes Eigenschaften in sich. Es darf alles wagen, und die sich ihm entgegenstellende Welt hat immer Unrecht. Ein Ausfluss des Individualitätsbewusstseins ist die Lehre vom Genie und als solcher eben göttlich. Denn Gott, das höchste Wesen, ist ihnen «im eigentlichsten Verstande ein Individuum, das nach keinem andern Masstabe, als den es sich selber gibt, und nicht nach willkürlichen Voraussetzungen unseres Vorwitzes und unserer naseweisen Unwissenheit gedacht oder eingebildet werden kann.»[2] Müssen, aus innerster Natur heraus handeln und gar nicht anders können und wollen, das ist göttlich und höchste Freiheit. Und genau so handeln, wie es diese innerste Natur verlangt, rechenschaftslos und leidenschaftlich, das ist Religion. Denn Gefühl ist alles und innere Offenbarung. Im Gefühl liegt die höchste Einheit des Menschen, in ihm schlingen sich Sinnlichkeit und Geist, die beiden Seelen in des Menschen Brust, Realismus und Idealismus, Natur und Kunst in eins. Die ergrübelte Vernunft des 18. Jahrhunderts ist unsinnig: die geregelte Weltweisheit artet von einer allgemeinen Wissenschaft des Möglichen zu einer allgemeinen Unwissenheit des Wirklichen aus.[3] Möglich ist die ferne bessere Zukunft, unerträglich in Kunst und Leben die wirkliche Gegenwart.

---

[1] Hamanns Schriften, Bd. II, pag. 38.

[2] Ebenda, Bd. VII, pag. 418.

[3] Ebenda, Bd. III, pag. 251, Bd. IV, pag. 143.

Bei ihrem Gottesbegriff war es selbstverständlich, dass die Stürmer und Dränger die Kunst in engsten Zusammenhang mit der Religion brachten, wie sie sich ihnen darstellte.[1]

Hamann liebte das Christentum als eine Lehre, die seinen Leidenschaften angemessen sei, die keine Salzsäule, sondern den neuen Menschen verspreche, die Religion unendlicher, verzeihender Liebe.[2] Schon er spricht das kühne romantische Wort, dass er, zwischen schwärmerischen Aberglauben und vernunftsmässig abgewogene Glaubensformeln gestellt, den Aberglauben wählen würde.[3]

Aus solchen Ideen, die in den jugendlichen Köpfen des Strassburger Kreises gärend wogten, sind die « Anmerkungen » hervorgegangen. Uns interessiert die spezifisch lenzische Färbung, die sie in dieser Schrift erhalten haben.

Den innigen Zusammenhang von Genie und Religion dehnt Lenz auf alle Menschen aus. Von jeher seien die Gemütsbewegungen, die Empfindungen und Leidenschaften der Menschen auf ihre Religionsbegriffe gepfropft gewesen. Ein Mensch ohne Religion habe gar keine, einer mit schiefer Religion notwendig eine schiefe Empfindung. Der Dichter vor allen aber, der nicht in der Religion seines Volkes gegründet stehe, sei geringer zu achten als ein Messmusikant.[4] Lenz schliesst daraus auf die grundsätzliche Unrichtigkeit, das Drama des griechischen Volkes, der antiken Religion, nachahmen zu wollen. Davon später.

Der Verfasser der « Anmerkungen » nimmt den Begriff Genie nicht so allgemein wie seine Genossen.

[1] Hamanns Schriften, Bd. I, pag. 246.
[2] Ebenda, Bd. I, pag. 437.
[3] Ebenda, Bd. II, pag. 16.
[4] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 226.

Er sucht ihm differenzierend näher zu kommen und für das poetische Genie eine höhere Sonderstellung aufzufinden. Dabei gelangt er zu Ergebnissen, die uns bei einem Stürmer und Dränger stutzig machen müssen.

Er nennt vorerst «diejenigen Köpfe Genies, die alles, was ihnen vorkommt, gleich so durchdringen, durch und durch sehen, dass ihre Erkenntnis denselben Wert, Umfang, Klarheit hat, als ob sie durch Anschaun oder alle sieben Sinne zusammen wäre erworben worden. Legt einem solchen eine Sprache, mathematische Demonstration, verdrehten Charakter, was ihr wollt vor, ehe ihr ausgeredet habt, sitzt das Bild in seiner Seele, mit allen Verhältnissen, Licht, Schatten, Kolorit dazu.»[1] Im Auge trägt dieses allgemein menschliche Genie, das Lenz Genie der Weltweisheit, der Kultur im Grossen nennt, seine allumfassende Begabung.[2] Es ist berufen, die politischen und die sozialen, die wirtschaftlichen und wissenschaftlichen Kulturzweige zu pflegen. Es erkennt den Wesenskern der Dinge mit einer erstaunlichen intuitiven Klarheit, es durchdringt die Hüllen und forscht hinab ins Innere der Natur. Nicht fünf Sinne wie dem Durchschnittsmenschen vermitteln ihm das Bild der Erscheinungswelt, sondern sieben, und sieben Geister schreibt das Evangelium Johannes Gott zu.

Diese geniale Veranlagung ist die Grundlage, die conditio sine qua non für das künstlerische, das poetische Genie. Aber sie macht dieses noch nicht aus. Der Dichter wird erst geboren durch einen intensiveren göttlichen Funken, durch die «Folie, was Horaz vivida vis ingenii und wir Begeisterung,

---

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 207.

[2] Ebenda, Bd. II, pag. 205.

Schöpfungskraft, Dichtungsvermögen oder lieber gar nicht nennen.»[1]

Lenz bewegt sich hier ganz in der literaturrevolutionären Scheu seiner Genossen, wenn er nur allgemeine Ausdrücke für das innerste Kräfteleben des dichterischen Genius zu finden vorgibt, wenn er das eigentlichste Wahrzeichen des Künstlers nicht nennen mag und nur verehrend vor dem Heiligtum niederkniet. Dieser theoretisierende Stürmer hat es aber doch nicht lassen können, immer und immer wieder an das Problem heranzutreten, Andeutung um Andeutung fallen zu lassen, damit man von selbst darauf gestossen werde, was er dahinter vermute, ja wisse.[2] Stets von neuem führt er uns verbundenen Auges in den heiligen Hain bis zur verborgenen Opferstätte und wünscht, dass unsere Füsse die Pfade ahnen mögen, die das Sturm und Drang-Empfinden dem neugierigen Auge verbirgt.

Darin war die Literaturbewegung einig: Shakespeare ist das grösste Genie der neuen Geschichte. Wenn wir nun untersuchen, was die Stürmer und Lenz besonders an Shakespeare vor allem verehrt haben und von diesem Punkte weitere Kreise ziehen, so können wir vielleicht doch zu jenem Urquell dichterischen Schaffens vordringen, den Lenz zu suchen nie recht lassen konnte.

«Hoch auf einem Felsengipfel sitzend! Zu seinen Füssen Sturm, Ungewitter und Brausen, aber sein Haupt in den Strahlen des Himmels!» so sahen seit Herder die Stürmer ihren Shakespeare. Und man hat sie bald Shakespeareaner und ihre Bewegung Shakespeareomanie genannt. Im grossen und ganzen mit

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 207. — H. Rauch, Lenz und Shakespeare, Berlin 1892, pag. 19.

[2] Ebenda, Bd. II, pag. 204.

Recht; denn in ihm sahen sie jene Titanenfigur, die Prometheus gleich unter Donner und Blitz den zündenden Funken des Genies dem Himmel entrissen hatte und dann Menschen formte nach seinem Bilde. Menschen! Er ist der grösste, das erkannten sie mit der mächtigen Liebesfähigkeit impulsiver Naturen, und sie beugten das Haupt vor ihm. Alle taten dies, aber nicht alle in gleicher Weise. Gewiss hat Shakespeares ungeheure dramatische Kunst mit elementarer Gewalt auf sie eingewirkt, sie vielfach blindlings fortgerissen. Ist deshalb ohne weiteres der Rückschluss erlaubt, als ob die Dramatik des Sturm und Drangs ohne Shakespeare notwendig eine andere geworden wäre? Suchte man nicht im Bewusstsein neuer Erkenntnis schon seit Jahrhunderten nach einem Vorbild, das alle Ideen möglichst geformt habe, und fand man sie nur in Shakespeare? Es ist für den Sturm und Drang typisch, dass er den grossen Engländer nach Lessings bekanntem Ausspruche mehr plünderte als studierte. Es ist auch bezeichnend, dass die Erkenntnis von Shakespeares Schöpferkraft zwar wohl im Sturm und Drang einen Aufschwung nahm, sich aber doch erst in der Frühromantik bis zur Vollendung vertiefte. Und wenn wir näher zusehen — wer hat in der ersten Periode Shakespeare erkannt? Herder, der einst klagend einsah, dass er kein Dichter war. Und in der Frühromantik ist es der Kritiker Wilhelm Schlegel gewesen, der Shakespeare mit unübertroffener Feinheit erfühlte. Zwei grosse Übersetzer im Sturm und Drang wie in der Romantik bilden die Höhepunkte damaliger Shakespeareerkenntnis. Die theoretische Frühromantik hat den Briten so angesehen, wie er war. Der produktive Sturm und Drang dagegen, wie er ihn brauchte.

Lenz, der talentvolle Übersetzer von Shakespeares « Loves labours lost », der einzig theoretisch denkende

Literaturrevolutionär, nimmt eine Mittelstellung zwischen Herder und Wilhelm Schlegel ein. Er ist es, der die Shakespeareerkenntnis im produktiven Sturm und Drang vertritt.

Man beachte eine kleine Stelle der « Anmerkungen »: Das Schicksal des Genies ist das traurigste aller Erdensöhne. « Ich rede ehrlich von den grössten Produkten alter und neuer Zeiten. Wer liest sie? Wer verdaut sie? Fühlt das, was sie fühlte? Folgt der unsichtbaren Kette, die ihre ganze grosse Maschine in eins schlingt, ohne sie einmal fahren zu lassen? Welches Genie liest das andere so? » [1] Lenz empfindet es fast schmerzlich: « mitten im hellsten Anschaun der Zaubermächte des andern und ihren Wirkungen und Stössen auf das Herz dringen Millionen unberufener Gedanken » auf ihn ein. Er liest eben als ein anderer, so verwandt er sich auch dem Gelesenen fühlen mag; er liest als ein selbständiges Individuum, das einmal von sich sagte: ich werde mich niemals ändern [2] und das, an seinem Wesen irre gemacht, verkam. Aber noch mehr: er liest Shakespeare als Stürmer und Dränger, als einer, dem tausend Pläne und unzählige Ideen den Kopf durchkreuzen. Und wenn beim flachen, verständnislosen Philister das Hindernis völliger Versenkung in seinen Alltagsgedanken « bis auf die Wäsche hinunter » liegt, so muss man es bei ihm in seiner eigenen produktiven Persönlichkeit suchen. Wir können Shakespeare gar nicht gründlich und wie er ist erfassen, weil wir produktiv sind. Und so schreiben die «Anmerkungen» gerade jenen die grösste rezeptive Fähigkeit zu, die, ohne die schöpferische Kraft selbst zu besitzen, mit einem genialen Blick und sieben

---

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 215—16.

[2] Hassencamp, Euphorion, Bd. III, pag. 540.

Sinnen die Welt durchdringen [1]. Menschen mit mächtiger Anempfindung, aber unproduktive Menschen meint Lenz damit, wie Herder einer war. Menschen, die dem Genie die Dornenkrone [2] des Unverstandenseins abnehmen und es vor aller Welt mit dem Lorbeer krönen.

Lenz aber, der sich nur als Produktiver fühlt, beweist durch diese Erkenntnis, wie viel er zugleich von einem aufnehmenden, reproduktiven Talente in sich trägt. Und wie sich alles in diesem sonderbaren mixtum compositum bekämpft, ist auch der produktive Lenz rücksichtslos und verständnislos dem theoretischen entgegentreten, wo es ihn gut dünkte.

Als Lenz die Schule verliess, soll er, für Sprachen ausserordentlich begabt, gegen zehn Sprachen sein eigen genannt haben [3]. Für uns ist nur wichtig seine Erlernung der englischen. Bevor er den Strassburger Einflüssen nahegetreten ist, hatte er schon Popes « Essay on criticism » übertragen und in Berlin vergeblich feilgehalten. Die souveräne Übersetzung des shakespareschen «Loves labours lost» mit ihrer gedrungenen und und sinnerfassenden Sprache zeigt deutlich, wie Lenz des Englischen schon völlig Herr geworden ist. Shakespeare hat ihn denn auch schon auf seinem Schulwege begleitet.

Am Schluss seiner « Anmerkungen » fällt Lenz in einen begeisterten Ton, mit dem er Shakespeares Ruhm in allgemeinen Zügen verkündet: « Seine Sprache ist die Sprache des kühnsten Genius, der Erd' und Himmel aufwühlt, Ausdruck zu dem ihm zuströmenden Gedanken zu finden. Mensch, in jedem Verhältnis

---

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 207.

[2] Hamanns Schriften, Bd. III, pag. 174.

[3] H. Rauch, Lenz und Shakespeare, pag. 10.

gleich bewandert, schlug er ein Theater auf fürs ganze menschliche Geschlecht, wo jeder stehen, staunen, sich freuen, sich wiederfinden konnte, vom obersten bis zum untersten. Seine Könige und Königinnen schämen sich so wenig wie der niedrige Pöbel, warmes Blut im schlagenden Herzen zu fühlen oder kitzelnder Galle in schalkhaften Scherzen Luft zu machen; denn sie sind Menschen, auch unterm Reifrock, kennen keine Vapeurs, sterben nicht vor unsern Augen in müssig gehenden Formularen dahin, kennen den tötenden Wohlstand nicht.» [1]

Zwei Momente sind in dieser Hymne scharf herausgehoben: die Sprache und zwar als Mittel zur Darstellung des Menschen. Das erscheint Lenz vor allem als der Zweck der Tragödie: den Menschen in seinem innersten Sein, in seiner aufstrebenden Sehnsucht, zu verkörpern, zu enthüllen von den Schalen des Zufalls und des Alltags. Und diesen Menschen findet er bei Shakespeare: « Wem die Würde der menschlichen Natur nicht dabei im Busen aufschwellt und ihm den ganzen Umfang des Wortes: Mensch — fühlen lässt,» [2] der ist für Lenz als Empfindender gerichtet. Das Gefühl der heiligen menschlichen Natur muss das « residuum in unserer Brust » sein, wenn uns das Schauspielhaus entlässt. Das Interesse an dieser Natur und ihren Regungen auch unter den lächerlichsten und erbärmlichsten Zuständen, « auch unterm Reifrock », unterm Königspurpur wie unter dem löcherigen Kittel des singenden Handelsjuden, das ist es, was Lenz — mit diderotschen und mercierschen Anklängen — später den Hauptzweck des Dramas und des Dichters überhaupt genannt hat. [3] Selbst

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 229.

[2] Ebenda, Bd. II, pag. 224.

[3] Ebenda, Bd. II, pag. 336.

unter den widrigsten Umständen soll es dem Dichter möglich sein, die reine Natur des Menschen darzustellen; durch Lumpen und Hermelin hindurch muss das stille heilige Leuchten der göttlich geborenen Menschenseele scheinen. « Der Mann in seinem Fleisch und Bein, Nerven und Geist » — wie Klinger sich einmal ausdrückt — muss aus jeder Maske, die ihm seine Zeit und seine Umgebung anklebt, aus jeder Umhüllung hervortreten und uns tief und hoffnungsvoll fühlen lassen: die menschliche Natur in ihrer von Gott herstammenden Art und Form ist gar nicht umzubringen. Hinter der verzwicktesten Individualität, unter den unglaublichsten Verzerrungen und Verstümmelungen blickt ein Schein ihres Wesens hervor und lässt uns aufatmen. Aufgabe des Talents und des Genies ist es, die Menschennatur auch dort zu suchen, wo sie verdorben und verkommen erscheint unter den zufälligen und ewig wechselnden Erscheinungen der Wirklichkeit. Das ist Lenz durch und durch: ein optimistischer Idealismus, der sich in kühnster Weise erproben will, ist die Grundlage seiner Produktion.

Den Menschen sucht und findet Lenz in Shakespeare. Dramen verlangt er, welchen das « ganze Volk » mitfühlend folgen kann. Im Herzen des Volkes steigt und sinkt der Dichterruhm. Nicht um den Nachruhm verewigter Kunst soll sich der Dichter kümmern; denn wenn ihm das Volksempfinden kein dankbares Zweiglein auf die Gruft niederlegt, dann hat er seinen Dichterzweck verfehlt und sich um den schönsten Ruhm betrogen.[1] Im Volke muss er lebendig gewesen sein, wenn jemals sein Andenken der Nachwelt übermittelt werden darf. Der Dichter muss aus

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 216.

seinem Volk, aus seiner Zeit begriffen werden. Deshalb schrieb Lenz an Frau von La Roche: «Ich bitte sie sehr zu bedenken, gnädige Frau, dass mein Publikum das ganze Volk ist, dass ich den Pöbel so wenig ausschliessen kann als die Personen von Geschmack und Erziehung, und dass der gemeine Mann mit der Hässlichkeit seiner Regungen des Lasters nicht so bekannt ist und ihm auch anschaulich gemacht werden muss, wo sie hinausführen.»[1] Aber Lenz muss für sich gestehen, dass ihm die « Zirkel der feinern Welt » leider nicht so bekannt sind als die niedern, und dass seine dramatische Produktion infolgedessen beschränkt bleiben müsse.[2] Das ist es ja gerade, was Shakespeares Genie seinen Augen auf so schwindelnde Höhe erhebt: die Fähigkeit, die unendlich differenzierte Menschheit in allen Stufen und Klassen mit der gleichen genialen Schöpferkraft zu gestalten und in der Wiedergabe wirksamer zu machen, als es selbst das Leben vermag: « Cäsar ist in Rom nie so bedauert worden als unter den Händen Shakespeares.»[3]

«Ach! das grosse Geheimnis, sich in viele Gesichtspunkte zu stellen und jeden Menschen mit seinen eigenen Augen ansehen zu können»,[4] ist für Lenz das Geheimnis, ein Geheimnis der dichterischen Gestaltungskraft und des shakespeareschen Genies. Und all diese mannigfaltigen Gesichtspunkte müssen schliesslich doch aus dem Dichterauge herausgehen. Der wahre Dichter verbindet nämlich in seiner Einbildungskraft nicht nach seinem Belieben — wie die Schöngeister —, sondern er nimmt Standpunkt und dann muss er so

[1] Hassencamp, Euphorion, Bd. III, pag. 538.
[2] Ebenda, pag. 533.
[3] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 217.
[4] Hassencamp, Euphorion, Bd. III, pag. 538.

verbinden. Man könnte sein Gemälde mit der Sache verwechseln, und der Schöpfer sieht auf ihn herab wie auf die kleinen Götter, die mit seinem Funken in der Brust auf den Thronen der Erde sitzen und seinem Beispiel gemäss eine kleine Welt erhalten.[1] Wie romantisch und wie modern zugleich das klingt, brauch' ich wohl nicht zu sagen. Auf den Thronen der Menscheit sitzt der Dramatiker und hält die Erscheinungen mit göttlich gerechtem Auge an das Idealbild seines innerlich geschauten Menschen, desjenigen, den er aus dem Schöpfungsakt herausfühlt. Und durch dieses Abwägen urteilt er, ist er ein «Richter der Lebendigen und der Toten.»[2] So könnte Ibsen gesprochen haben.

Fast aber könnte man aus dem Obigen vermuten, Lenz verlange eine Kopie der Sache, blosse Nachahmung, rein naturalistische Darstellung. Diese Auffassung ist unrichtig. Ja, Naturalismus, jenes klare Durchdringen der Welt mit sieben Sinnen, ist allerdings notwendig, muss allerdings zur Grundlage von Lenzens Anschauungen erhoben werden: Poesie ist Nachahmung. Aber sie ist es nicht allein; sie ist mehr. «Die Idee der Schönheit muss bei unsern Dichtern ihr ganzes Wesen durchdrungen haben — denn fort mit dem rohen Nachahmer, der nie an diesem Strahle sich gewärmt hat.»[3]

Die Idee der Schönheit ist die letzte und fundamentalste, auf die Lenz alle übrigen schliesslich zurückführt: «der Henker mag sie definieren, ich fühle sie und jage ihr nach.»[4]

---

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 207.
[2] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 217.
[3] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 212.
[4] A. Stöber, Lenz 1842, Brief 8.

Wieder zeigt uns Lenz, was für ein seltsamer Stürmer und Dränger er ist. Schönheit ist ihm die höchste Idee, ihm, den man so oft einen krassen Naturalisten genannt hat. Die Sturm- und Drangperiode unter das Zeichen des Naturalismus zu stellen, war sowieso ein von Grund aus verfehltes Taufen gewesen, angesichts ihrer grossen Forderung vom Rechte der Phantasie. Ob die rücksichtslosen Neuerer im Kampfe schliesslich dazu gekommen sind, über ihr fundamentales Wahrheits- und Wirklichkeitsbestreben hinaus eine Synthese mit der Phantasie zu erreichen, ist eine andere Frage, die meist mit nein! beantwortet werden muss. Dass sie aber ihrem Wollen nach keine Naturalisten waren, ist sicher.

Was ist das nun für eine Schönheit, die Lenz meint? Den Gedanken an die «schöne Natur» mancher zeitgenössischer Poeten weist Lenz durch zahlreiche Ausfälle gegen diese zum vornherein ab. Er zieht den Karikaturenzeichner einem solchen Schöngeist vor, der sein aus dem Hirn geborenes Ideal auf einem Stück Papier abzirkelt. Lenz will kein subjektives Schönheitsideal, sondern jene Schönheit, die Objektivität in vollem Masse besitzt, die für alle Welt schön sein muss, die dem Gegenstande innewohnt.[1] Nicht jene Schönheit hat er im Auge, die dem Stoffe erst entsteigen kann, wenn dieser selbst vernichtet worden, der Seele gleich, die erst beim Hinscheiden des Körpers frei die Schwingen regt. Das ist es ja eben, was er solchen Anschauungen vorwirft, dass sie nämlich die Schönheit von den Objekten loslösen und destilliert, für sich darstellen wollen. Für Lenz gibt es keine abstrahierte Schönheit; ihm ist sie unzertrennlich mit den Erscheinungen der realen stofflichen

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 212.

Welt verbunden: sie lebt und stirbt mit ihnen. Ihm ist sie wie das funkelnde farbige Feuer des Diamanten. Sein Ideal ist die Schönheit in re.

In demselben Brief, wo sich Lenz von dieser Schönheit getrieben erklärt, ruft er aus: « Das Eine bitt ich mir aus, nicht so verächtlich von der Welt zu sprechen! » Hier liegt der Angelpunkt seiner Ideen, der Motor seiner Gedanken. Was für den dramatischen Dichter der Mensch ist, das findet der Dichter überhaupt in dem weitern Kreise des Universums. Die Welt als solche, die ganze grosse Natur in der Gesamtheit ihrer Erscheinungen ist schön. Auch die geringste der Naturformen trägt die Allgegenwart der unendlichen ewigen Schönheit in sich: im Grashälmchen offenbart sich das Geheimnis der ganzen Welt. Jeder Stoff ist an sich geeignet, die ganze Fülle der Naturschönheit zu enthüllen, ihre Idee restlos klar zu machen. Die Fähigkeit nun, den Geist der Schönheit im Stoffe nicht nur zu empfinden, sondern sich und andern durch die Hüllen des Stoffes sichtbar, durchscheinend zu machen, das ist die Tätigkeit, die « nota diacritica » des poetischen Genies.[1] Alle andern Menschen sind blind und geblendet von Furcht und Staunen; sie sehen die ungeheure Mannigfaltigkeit, die Freuden und Schrecken der Natur, den Auf- und Niedergang des Lebens und ahnen doch den tiefen Atem der Schönheit nicht, der auch im scheinbar Hässlichsten aus und eingeht. Und « nur das Genie, das, seiner Schöpfungskraft sich bewusst, den Gott trunken fühlt in jeder Natur und Gestalt der Schöpfung, nur das Genie erzittert nicht. Schau, es enthüllt sich ewig den andern ohne Furcht und fühlt in den andern den sich immer neu offenbarenden Gott.»[2]

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 207.

[2] Ebenda, Bd. III, pag. 278.

Das Genie fühlt die höhern Wirkungskreise und wirkt nachschöpferisch auf seine Weise und zeigt den Menschen das grosse harmonische Gleichgewicht in allen Dingen.

Und das Genie ist um so grösser, je durchsichtiger es den widerstrebenden Stoff dem Geniessenden des Kunstwerkes « wiederspiegeln » kann, je reiner das Licht, das es in alle Dinge zu setzen vermag, durchscheint und glänzt.

Das ist die rätselhafte Schöpferkraft des Genius in ihrer Wirkung, die sich der göttlichen nähert und die zwei mächtige Werkzeuge besitzt: im Gefühl und in der Phantasie. Gott allein erfasst die Idee der Weltenschönheit ganz; aber er hat einen Funken seines Wesens in wenige Menschen gelegt, einen Teil seines Geistes den Grössten, Hochthronenden dieser Erde verliehen: wir nennen sie eben « Genies. »[1]

Jene aber, die diese Idee der Schönheit in allen Dingen wohl ahnen und durch sie erschauern, sie aber andern in Kunstwerken nicht vermitteln können, sind die berufenen Kritiker und Kunstverständigen. Und hinter diesen steht die grosse Masse, die ohne das Schaffen des Genialen wohl kaum ahnen könnte, wie göttlich sich die ewige allgegenwärtige Schönheit in den Erscheinungen der Welt verkörpert.

Genies im wahren Sinne des Wortes hat es aber nach Lenz bisher kaum sechs gegeben.[2]

Wieder macht uns Lenz stutzig. Spricht hier ein Stürmer und Dränger, einer von jenen, die auf « Originalgenialität » so oft und so sehr pochten? Nein, das ist jener Lenz, der sich wiederum nur als Abglanz des Genies betrachtet, wie dieses ein Abglanz Gottes ist.

---

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 204, 207.

[2] Ebenda, Bd. II, pag. 207.

Es spricht da jener Lenz, der sich vor dem «brennenden Auge» Shakespeares schämt, jemals den Mut zum Dichten gehabt zu haben. Der Verfasser der «Anmerkungen» kennt die Grenzen seiner Begabung, die beschränkte Bedeutung seiner ganzen Epoche; er sieht in sich nicht mehr als einen Pfadsucher, der nach Neuland ausspäht, ohne es jemals als Herrscher betreten zu können: «Ich will mit Kolumbus' Schifferjungen auf den Mast klettern und sehen, wo es hinausgeht. Noch weiss ich's selber nicht; aber Land wittere ich schon, bewohnt und unbewohnt, ist gleichgültig. Der Parnass hat noch viel unentdeckte Länder, und willkommen sei mir Schiffer! der du auch überm Suchen stürbest. Opfer für der Menschen Seligkeit! Märtyrer! Heiliger!»[1] Begeistert und resignierend zugleich schliesst Lenz damit seinen ersten Vortrag übers Theater. Ähnliche Stimmung erfüllt das «Pandæmonium germanicum», wo er sich als einen guten Jungen bezeichnet, der zwar nichts leiste, aber gross ahne. Und aus diesem Ahnungsvermögen schliesst er auf seine Berufung, ein Prophet des kommenden Jahrhunderts und eines erfüllenden Dichtergeschlechtes zu sein.[2]

Wir wissen nun, welchen Standpunkt wir Lenzens dichterischem Schaffen gegenüber einzunehmen haben. Er hat sich darin über das allerdings staunenswerte Sehen und Erfassen der Dinge kaum erhoben. Er hat es selten verstanden, die Hüllen seines Stoffes in dem Sinne durchsichtig zu machen, wie er es vom Genie verlangte. Er verstand den Diamanten nicht zu schleifen, die Seele des Alls im einzelnen nicht reden zu lassen. Er hat sich wie die meisten seiner

---

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 208-9.

[2] D. N. L., Bd. 80, pag. 157, 160.

Genossen bemüht, die Mannigfaltigkeit der Welt in all ihrem Nebeneinander nachzuahmen. Das Bewusstsein seiner künstlerischen Unzulänglichkeit mag ihn dazu verleitet haben, mehr aber noch das Beispiel der Freunde und die naive Hoffnung des Naturalisten, mit der getreuen Wiedergabe bis in die letzten Einzelheiten die ewige Schönheitsidee miteinfangen zu können.

3. Lenz und Gœthe.

Lenz hat einmal in einem Briefe geklagt, all seine künstlerische Unfertigkeit habe ihre tiefere Ursache in der Freudlosigkeit seiner Existenz, in dem Mangel an Luft und Sonnenlicht. Und in den Selbstbekenntnissen seiner Gedichte blickt uns wie eine Schlange zwischen Blüten überall diese hoffnungslose Verbitterung an: ich bin ein Verlorener. Mit dem erzwungenen Lachen frivoler Satire, dem elegischen Tone der Resignation und dem Schrei verzweifelter Not singt er stets das alte Lied von der Zwiespältigkeit seines Wesens: «Kenn ihn, den Kranken, sein Herz ist eine Welt.» Aus diesem Herzen brannte sein Durst nach Erfüllung und Grösse, den der kranke ringende Mensch nicht einmal teilweise zu lindern vermochte. Es lag eben in seiner Natur: er hätte bei all seinem innern Reichtum vielleicht ein feiner, aber niemals ein grosser Dichter werden können. Es fehlte das Werkzeug zu dem Plan, die Maschine für die Kraft, der Mensch fehlte dem Dichter. Und so stand er anfänglich auf der Einsicht der «Anmerkungen», er wählte ein Gebiet, das er mit den Grenzen seiner Begabung leicht hätte umschliessen können: die bürgerliche, die soziale Tragödie oder wie er sie von eigenartigem, später zu

erklärendem Standpunkte aus nannte: die Komödie. Das gegenwärtige Leben, die ihm völlig vertrauten Verhältnisse und Gesellschaftschichten sind Gegenstand seiner ersten dramatischen Werke: der plautinischen Lustspiele, des Hofmeisters und der Soldaten. Nicht die grosse Welt der Helden, deren Schicksal zwischen hohem Glück und tiefer Tragik beständig schwankt, dehnt sich in diesen Dramen, sondern das enge Reich des kleinen Mannes umschliessen sie. Und mit überlegenem Lächeln geht Lenz still lauernden Blicks durch sein Gebiet, um in ihm das Richteramt des Dichters auszuüben. Er ist ein milder Richter, so mild, dass man ihn zuweilen frivol genannt hat. Diese Menschen kommen ihm alle vor wie Röhricht schwankende, hilflose kleine Wesen, die sich mit kurzem Blick und unklarem Wollen aneinander vorbei schieben und sich meist gegenseitig zu Falle bringen. Sie werden entschuldigt, und die Tragik selbst muss sich bücken, wenn sie in die niedere Stube des Bürgers oder unter das Hoftor des Landedelmanns tritt. Tragik gibt es nur, wo es Freiheit gibt. Und diese verkümmerten Vertreter des « Menschen » im 18. Jahrhundert haben sich des höchsten Erdengutes im Laufe der Zeiten entschlagen, sich der Grösse entledigen müssen, weil die Verhältnisse über sie Gewalt bekamen, sie bezwangen. Nicht sie, sondern eben diese unwürdigen Verhältnisse trifft alle Schuld, weil in ihnen selbst die Regungen der Natur zum Fallstrick werden. Die Menschen dieser Kreise können nicht anders, sind gefesselt, und was schlimmer ist, sie wissen nichts anderes. Sie leben ein begreiflich unwürdiges Leben, so lange die Verhältnisse bestehen, die die Freiheit knechten und selbst das traurige Menschendasein zur Komödie machen. Hier schwillt nun die Stimme Lenzens leidenschaftlich an, und er

zeichnet die Unwürdigkeit des gegenwärtigen Bürgerlebens in seinen verschiedenen Abstufungen und Organen mit rücksichtslosem, unerbittlichem Griffel. Er will die Scham in diesen Irregeführten wieder auferwecken, ihre Ohren der Naturstimme wieder eröffnen und den Durst nach menschenwürdiger Freiheit und Unabhängigkeit in ihnen entzünden. Sie kennen bisher die Hässlichkeit ihrer Laster und Triebe gar nicht, sie wissen nicht, wohin sie steuerlos treiben und müssen durch den Mund des Dramatikers darauf aufmerksam gemacht werden: «Ich will aber nichts, als dem Verderbnis der Sitten entgegen arbeiten, das von den glänzenden bis zu den niedern Ständen hinabschleicht, und wogegen diese die Hilfsmittel nicht haben können wie jene.»[1] Das Heilmittel ist die Stimme der Natur. Bevor die Menschen sie gehört, dürfen sie nicht als Verbrecher vor den Richter geschleppt werden, sondern als Kranke zum Arzt. «Ich vermutete einen starken kraftvollen Menschen und ich fand einen duldenden liebvollen. Ich habe mit Erstaunen an ihm gesehen, wie er eine Menge Dinge um sich hertragen kann, die ich nicht ohne Verdruss und Bitterkeit sehe; er spricht von vielen Dingen mit Schonung, die ich nicht mit Gelassenheit nennen kann», schreibt Bertuchs Bekannter Küttner, als er den Autor des Hofmeisters und der Soldaten kennen lernte. Er war erstaunt, einen solchen Stürmer und Dränger zu finden, und nicht ohne Grund.[2]

Wie ganz anders steht der Götz da: jeder Zoll Kraft, jede Bewegung erfüllt von dem trotzigsten Freiheitsbedürfnis und dem Bewusstsein innerer Unabhängigkeit, ein stolzer eisenfäustiger Held, der seinen

---

[1] Hassencamp, Euphorion, Bd. III, pag. 538.

[2] Gœthe-Jahrbuch, Bd. II, pag. 392.

Namen dem Andenken kommender Jahrhunderte eingräbt, an dem jeder Makel — eben seiner Grösse wegen — zur vernichtenden Tragik führt. Wahrhaftig ein ganzer Kerl! Und welche Fülle wollender Charaktere in diesem Drama! Das Machtweib Adelheid in ihrer dämonischen Grösse und Anziehungskraft, die Gestalten eines Selbitz, eines Sickingen in ihrer reckenhaften Stärke und dahinter ein brüllender Haufen aufständischer Bauern, die ihr erbärmliches, unwürdiges Dasein nicht länger ertragen wollen. Überall ein grosszügiger, fast dämonischer Drang nach erkannten und glühend ersehnten Rechten, überall das durchgreifende Bewusstsein, dass man sich wehren müsse und könne gegen die Unterdrücker der ewigen natürlichen Menschenrechte. Wo solcher Wille ist, da geht das Recht nicht unter, da winkt der Sieg, wenn auch der Einzelne in echter ergreifender Tragik fällt.

Der Unterschied liegt auf der Hand. Lenz und Gœthe sind genährt von den Ideen des Sturm und Drangs. Ihr Ziel ist dasselbe; aber wie verschieden sind ihre Wege. Wo finden wir in den originellen lenzischen Stücken Titanen und Helden, wo jene übermenschlichen Frauengestalten einer Adelheid und wie sie in den gleichzeitigen Dramen alle heissen? Wo ist jener starke Auftrieb einer ganzen Volkschicht nach Recht und Freiheit? Und wo ist infolgedessen die erhebende Tragik, die eben nur das Grosse ereilt? Nirgends. Ausnahmemenschen, «Kerle von besonderer Kraft» [1] sind es geradezu, die in Gœthes und Klingers Trauerspielen aufstehen. Und um solche Gestalten zeichnen zu können, dramatisierten die Stürmer und Dränger Geschichte und sahen im Historienstück Shakespeares ihr Heil.

[1] Ludwig Jacobowski, Klinger und Shakespeare, Leipzig 1891, pag. 13-14.

Lenz dagegen gibt Gegenwart. Um wahr zu bleiben, mussten die andern in eine grösser gedachte oder grössere Vergangenheit zurückgreifen: dort fanden sie die ihnen zusagenden Kerle. Und um wahr zu bleiben musste Lenz kleine erbärmliche Durchschnittsmenschen darstellen; denn die Gegenwart bot ihm nichts anderes. Dass aber Lenz im Gegensatz zu seinen Genossen in seinen ersten Werken eben die Masse der kleinen und nicht die aufragenden Gestalten der Übermenschen vorführte, zeigt gerade seine Auffassung vom Zustand seiner Zeit und von der Art, wie er sich eine Besserung vorstellte. Nicht die revolutionäre Tat einzelner rücksichtsloser Naturen gab ihm die Erwartung neuer Zeiten, sondern die in Bewegung geratende, die zur Einsicht ihrer Lage gebrachte grosse Masse. Er war kein Gœthe und kein Klinger und kannte infolgedessen das grandiose Selbstvertrauen des starken Menschen nicht; aber er ahnte den allein möglichen Weg der Befreiung durch die Gesamtheit des Volkes, das jene geringschätzten. Es liegt eine eigenartige Grösse und Schwäche zugleich in dieser lenzischen Auffassung, eine Verbindung, die sich in ihm beim Abweichen von der Haupttendenz der Bewegung immer beobachten lässt.

Als Lenz zum erstenmal erkennen musste, dass seine niedliche Figur in den Frauen zwar wohl milde Sympathie, aber niemals tiefer gegründete Liebe erwecken konnte, als Friederike Brion das Andenken des untreuen Gœthe der Anwesenheit des anhänglichen Lenz vorzog, flüchtete dieser nach dem stillen Landau. Tiefe Bitterkeit erfasste ihn, und er begann — das natürliche Heilmittel des Schwachen — die Menschen mit satirischen Blicken zu messen. In den plautinischen Lustspielen, an denen er damals arbeitete, gelang es ihm zuweilen, den bittern Spott

zum milden Humor zu veredeln. Aber wahren Trost fand er doch nur in der Natur. Da schrieb er: «An den Brüsten der Natur häng ich jetzt mit doppelter Inbrunst; sie mag ihre Stirne mit Sonnenstrahlen oder kalten Nebeln umbinden, ihr mütterliches Antlitz lächelt mir immer, und oft werde ich versucht, mit dem alten Junius Brutus mich auf den Boden niederzuwerfen und ihr mit einem stummen Kuss für ihre Freundlichkeit zu danken. In der Tat, ich finde in der Flur um Landau täglich neue Schönheiten, und der kälteste Nordwind kann mich nicht von ihr zurückschrecken. Hätt' ich doch eines göttlichen Malers Pinsel!»[1] Und als er sein Liebesgeschick in Henriette von Waldner wieder erfüllte und sich in Weimar seiner belächelten Tantalusstellung bewusst worden war, da bot ihm wiederum die Natur Zuflucht und Trost in der Waldesstille von Berka. Und wieder regte sich der Stachel des Kleinen: Spott und Satire, die ihn dann aus Weimar forttreiben sollten.

Gœthes stärkere Seele steht der Natur persönlicher, losgelöster gegenüber als sein Jugendfreund Lenz. Werther zeigt dies. So lange dieser nicht unglücklich ist, so lange sein Herz, wenn auch zagend, hoffen kann, so lange er die Harmonie seiner und Lottens Seele in den Wellen der Musik erkennt, trägt er sein Denken in die Natur und lässt das Grashälmchen reden. Und wenn er mit Lotten seelisch vereint hinausblickt in die Landschaft, scheint ihm Ossians flatternde Gestalt über den Boden hinzuschreiten und des Dichters Mund aus Busch und Fels zu sprechen. Wenn er sich jedoch sagen muss, dass das geliebte Mädchen einem andern unabänderlich zu eigen sein werde, wenn der eindringende Schmerz seine Seele

[1] A. Stöber, Lenz, Brief 9.

austrocknet, dann ist auch die Natur trostlos und stumm geworden, einem versiegten Brunnen gleich, der dem « verlechzten » Eimer nichts mehr zu geben vermag. Die Natur ist für den individualistisch starken Gœthe nur der Resonanzboden seiner eigenen Gefühle, des Lebens und des dichterischen Schaffens. Es ist immer von uns oder andern in sie hineingelegt worden, was wir aus ihr wiederklingen hören.

Lenz fühlt die Mutterschaft der Natur in sich viel intensiver. Ihm spricht im Dichter als dem Spiegel, dem Echo des Weltgeistes nur das, was die grosse Natur im Gewaltigen wie im Lieblichen ausdrückt. Das Genie ist nur der Wiederhall ihrer geheimnisvollen Stimme, der Interpret ihrer ideenreichen Musik, die von Anbeginn in ihr war, und immer in ihr sein wird, wenn auch keine Menschenseele sie verstehen könnte. Und nun erst bemerken wir, wie Lenzens Genielehre etwas Weiches, Rezeptives in sich trägt: das Genie ist nicht neuer Ideen fähig, seine geniale Schöpferkraft offenbart sich darin, wie es die grosse Naturidee erfasst und die Musik des Weltalls aus dem einzelnen — und das ist das Grosse — voll und ganz wiederklingen lässt.

Lenz hat einmal geschrieben: « An mir ist von Kindesbeinen ein Philosoph verdorben, ich hasche immer nach der ersten besten Wahrscheinlichkeit, die mir in die Augen flimmert, und die liebe, bescheiden nackte Wahrheit kommt dann ganz leise von hinten und hält mir die Augen zu.» So geht es nach ihm jedem richtigen Dichter, der keine Idee haben kann, ohne dass sie eine bestimmte, der Wirklichkeit entnommene Form hat. Dass es Lenz nur selten gelang, sein Dichterideal zu verkörpern, liegt in der Beschränkung seiner Begabung. Seinen tiefen Blick hat er aber doch in den besten Augenblicken be-

wiesen, da er aus dem kleinsten Ding ein Geniestück machte[1] und in einer Strophe, einer Figur, einer Situation — « sublimiora » nennt sie Gœthe — blitzartig ein verblüffendes Können, unerschöpfliche Produktivität offenbarte.

Ich glaube hier kurz skizziert zu haben, wie verschieden Lenzens Veranlagung von derjenigen Gœthes ursprünglich gewesen ist. Man kann nur bedauern, dass sie sich im Strudel der Literaturrevolution nicht zu halten und auszubilden vermochte. Denn mit dem Erfolg des Götz und des Werther verschwindet sie immer mehr unter einer Manier, die mit der Art seines grössern Freundes eifersüchtig wetteiferte.

Alle, die sich mit Lenz beschäftigt haben, müssen erkennen, dass Lenz zwar mittelbar und im letzten Grunde an seiner eigenen Schwäche, unmittelbar aber im Schatten Gœthes zugrunde gegangen ist. Man hat mit Unrecht daraus geschlossen, dass Lenz einfach eine verblasste Kopie des grossen Dichters, sein « jüngeres Brüderchen in kleinere Form gegossen »[2] und zum vornherein bestimmt gewesen sei, an dem Gefühle eigener Ohnmacht zu verderben. Lenz hatte seine eigene Bahn von Jugend auf vorgezeichnet gehabt, sich nicht verändert, war immer mit dem Kopfe — wie er sich einmal äusserte — gegen die Wand des bisherigen Kunstideals gerannt. Von Bodmer und Breitinger über Klopstock und mit den Schätzen eines Herder und Shakespeare zu Diderot, das war seine Richtungslinie gewesen, die dann Gœthe unterbrach. Denn an diesem und nicht an Shakespeare hat er sich vernichtet. Nicht die dichterische Grösse war es in erster Linie, die ihm verderblich sein konnte,

---

[1] Lenz in Briefen, pag. 38.

[2] Ebenda, pag. 19.

sondern die attrativa einer dominierenden Persönlichkeit, nicht die Werke Shakespeares, sondern die lebendige Gestalt Gœthes. Und nicht von der Begrenzung seiner Begabung ging sein Verhängnis aus, sondern von der widerstandsunfähigen, leicht entflammten Schwäche seines Charakters. Während sein Wollen mit seinem Können rang, geriet er unter die Füsse einer genialen Erscheinung, die scheinbar spielend das höchste Können entfaltete. Während sein Herz nach Grösse dürstete, sah er Gœthe in all seiner stolzen Zuversicht, in all seinem Selbstvertrauen, sah einen Kerl wie Götz, einen heldenhaften Selbsthelfer, aus Gœthes Busen steigen und hoch aufragen über das Volk. Was waren die Hofmeister und Studenten, die kleinen Leute aus Land und Stadt, die Soldaten und die Krämer daneben? Und dabei rief Lenzens ganzes Innere nach dem Menschen, nach der künstlerischen Gestalt, die den Typus Mensch in all seiner Reinheit und Göttlichkeit, in der zwingenden Gewalt inneren Wertes, in der Entwicklungsfähigkeit und Grösse zum vollendeten, aber individuellen Ausdruck brachte.

Von jenem Augenblick an, wo im neuen Menoza die deutlichen Spuren der gœtheschen Art zutage treten, ist es um Lenzens originelles Schaffen getan. Unaufhaltsam verlor er sich an das ihn mächtig und immer mehr überragende Talent Gœthes. Seine Werke werden kaum mehr als Varianten der gœtheschen, von jenen nur geschieden durch den Abstand an Kraft und den immer deutlicheren Stempel eines zerrütteten Geistes. Nicht nur das angestammte Gebiet seines feinäugigen Könnens hatte er damit verlassen, sondern seinen ganzen Plan vernichtet, wie er sich das Aufblühen einer organischen Kunst, aus den Säften der Zeit und des Volkes stetig wachsend, ge-

dacht hatte. (Siehe unten S. 125 ff.) Einem Betrunkenen gleich, der sich seines Taumelns wohl bewusst ist und es doch nicht vermeiden kann, stürzte er sich in die Bahn Gœthes. Der Wahnsinn machte dann ein grausames Ende.

So erklärt sich seine wachsende Bitterkeit gegen den Weimarer Grossen, als er nach seinem ersten Anfall von Geistesstörung die Trübung seines einst so blitzenden Geistes nicht mehr bannen konnte. So versteht man auch seine hoffnungslose Bitte, die uns Gœthe in einem Briefe an Charlotte von Stein überliefert: man möge ihn doch nur in seinem Wesen lassen. Wenn aber Lenz hernach — wie einige seiner Biographen — Gœthe gegenüber eine zwar begreifliche, aber nichtsdestoweniger ungerechte Animosität an den Tag legte, so übersah er, dass Gœthe schuldlos, kraftvoll und grossartig wie eine Naturerscheinung seinen Weg gegangen, in den Lenz hineingerissen worden war aus Mangel an Durchsetzungsfähigkeit und künstlerischem Eigenwillen.

4. Die drei Einheiten.

(«Innere Form.»)

Vorträge gegen die Trinitätslehre des Aristoteles nannte der Moskauer Prediger Jerzembsky die «Anmerkungen». Diese Meinung ist die Auffassung der Meisten. Daneben will man in den aphoristischen Vorträgen einen deutlichen Beitrag zur «Shakespeareomanie» erkennen.

Dass nun Lenz keine deutschen Shakespeares wünschte, hat er zu Beginn seiner Vorträge ausdrücklich betont,[1] und seine fast bürgerlich zu nennende

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 203.

Verwendung Shakespearescher Art ist in seinen interessantesten, von Gœthes Götz unabhängigen Werken, im « Hofmeister » und den « Soldaten » sprechend genug. Auch in diesem Punkt hat er später seine Meinung noch deutlicher ausgesprochen. Ich komme darauf zurück.

Unrichtig ist es ferner, wenn man den Kampf gegen die drei Einheiten des Aristoteles als Grundtendenz der « Anmerkungen » hinstellt, wenn man überhaupt die Regellosigkeit als das Kennzeichen der Sturm- und Drang-Dramatik in die vorderste Reihe rückt. Diese Periode unserer Literatur war der geschlossenen Form nicht unbedingt feindlich gesinnt, sondern sie stand ihr höchstens gleichgültig gegenüber. Und dabei handelt es sich nicht einmal um « die » geschlossene Form, sondern nur um die bestehende der drei Einheiten. Weil man die Vertreter der Literaturumwälzung gerade auf dem äusserlichen Gebiet der Technik als dem sichtbarsten angriff, mögen sie dann auch darin, wie es in jedem Streit geschieht, bewusst extrem geworden sein. Nur weil man Aristoteles gegen sie ausspielte, befehdeten sie ihn.

Formlos nannten die Gegner das Drama des Sturm und Drangs, formlos nannten es später auch die Klassiker. Viel treffender wäre allerdings der Ausdruck « noch nicht geformt » gewesen. Formlosigkeit war aber den Tadlern nicht mit Unrecht gleichbedeutend mit Hässlichkeit; denn sie waren der Überzeugung, dass des Schönen erstes Erfordernis das Bedürfnis der Grenze sei.[1] Wie schon angedeutet, hatte man dabei einerseits stets ausser acht gelassen,

[1] K. Rosenkranz, Ästhetik des Hässlichen, Königsberg 1853, pag. 54.

dass die Bewegung des Sturm und Drangs eine beginnende, anbahnende war, dass etwas Werdendes und deshalb notwendig Unvollkommenes sich in ihr aussprach. Und andererseits hätte man angesichts mancher Erscheinung bedenken müssen: « Formlosigkeit kann die notwendige Form eines Inhalts sein, wie zum Beispiel die Unendlichkeit des Raumes eine solche erfordert; denn eine Form, also eine Begrenzung zu haben, würde gegen den Begriff des absoluten Raumes sein.» [1] Und jene unendliche Fülle des Gewollten, wie sie sich in der Sturm und Drangperiode weit mehr offenbarte als im Naturalismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts — deshalb ist dieser auch formell geschlossener gewesen — konnte sich beim Bestreben, sich restlos zu offenbaren, gar keine andere Einkleidung geben als die der Mannigfaltigkeit. Man vergass damals und später beim Tadeln, dass auch die Meisterkunst Gœthes dem ungeheuren Fauststoff gegenüber ohnmächtig gewesen ist und den widerstrebenden Inhalt nicht durch eine einfache Form zu umspannen vermochte. Und da zeigte sich gerade Gœthes naiver und reiner Künstlergeist, indem er der treibenden Fülle des Stoffes keine zerstörende Gewalt antat, sondern dem Bewusstsein folgte, dass jeder Stoff seine ihm eigene Form haben müsse, dass die Begrenzung eine relative sei.

Dies war eine Ansicht, ja mehr als das: eine innerste Überzeugung, die geradezu als das Hauptcharakteristikum des Sturm und Drangs genannt werden darf. Es ist, um ein berühmtes Wort dafür zu gebrauchen, das Problem der « innern Form ».[2]

---

[1] Ästhetik des Hässlichen, pag. 54-55.

[2] Minor, Euphorion, Bd. IV, pag. 205. R. M. Meyer, Euphorion, Bd. IV, pag. 445. Deutsche Literaturzeitung 1892, Nr. 5, pag. 170.

Wie merkwürdig klingt das Wort « innere » Form in einer Literaturepoche, die man krass-naturalistisch genannt hat! Gerade den Naturalismus möchte man doch gern « äussere » Form nennen; denn er gibt nur Umrisse, ohne sich darum zu kümmern, was diese Bildungen verursachte. Und seltsam, « äussere » Form könnte man auch jenes Dichtertum heissen, das die Stürmer und Dränger mit « Schöngeisterei » bezeichneten. Auch Schöngeister formen Werke, ohne sich über die treibende Kraft im Innern klar zu werden, auch sie empfinden die « innere » Form nicht. So gibt also der Naturalist « äussere » Form, indem er wahrheitsdurstig und ohne Fähigkeit, unter die Peripherie der Dinge zu dringen, die Erscheinungen der Wirklichkeit kopiert. Und so ist auch des Schöngeists Werk nur « äussere » Form, weil er die Form für etwas schafft, das längst nicht mehr da, das schon gestorben ist, weil er ein Nichts umhüllt.

Deutlich ist in den « Anmerkungen » zu bemerken, dass Lenz doch noch unendlich lieber auf dem Standpunkt des Naturalisten als des Schöngeistes stände. Beide geben leblose Kunstwerke; aber während dasjenige des Naturalisten einem Organismus gleicht, dessen ungeschlachte Glieder von der wirklich ihm innewohnenden Kraft nicht bewältigt und bewegt werden können, zeigt der Schöngeist einen zierlichen, scheinbar ungemein beweglichen Körper, dem aber niemals eine Seele innegewohnt hat. Der Naturalist hat die Wahrheit noch nicht gefunden, der Schöngeist aber lügt.

Wir sind dem Problem der « innern Form » [1] näher gekommen, es ist das Problem vom lebendigen Kunstwerk.

---

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 213.

Im Anschluss an Wagners Mercierübersetzung schrieb Gœthe: man soll nicht so sehr an der Technik der äussern Form, an den Einheiten des Dramas, haften bleiben und von ihnen ein Urteil über ein dramatisches Kunstwerk abhängig machen wollen, sondern bedenken, dass es eine innere Form gibt, «die sich von jener unterscheidet wie der innere Sinn vom äussern, die nicht mit den Händen gegriffen, die gefühlt sein will.»

Man hat bisher die Anregung, die Quelle zu dieser deutlichen Formulierung des Problems ziemlich nahe, bei Herder, in dessen «Hauptempfindung» gesucht. Gœthe bekennt auch — eben in der wagnerschen Mercierübersetzung —, mit Lenz über solche Dinge gesprochen und nachgesonnen zu haben. Und in der Tat, in Lenzens «Anmerkungen» spricht sich das Problem der innern Form zum erstenmal im produktiven Sturm und Drang — vor Gœthe — mit aller Entschiedenheit aus. Es ist auch typisch für Lenz, dass er das Problem, das bei Herder einen undeutlichen, lyrischen Charakter hatte, in seiner dramatischen Konsequenz energisch erfasste und seinen übrigen Anschauungen als mächtigen Bundesgenossen beigesellte.

Aber nicht Herder, nicht ein Deutscher überhaupt, ist es, dem der Entdeckerruhm eines so ungemein künstlerischen und folgenschweren Problems gebührt, sondern wie uns dieser Tage Oskar Walzel in eingehender Studie nachgewiesen hat, dem feinsinnigen englischen Ästhetiker Shaftesbury.[1] Dort finden wir den Begriff der «inward form» nicht nur genannt, sondern zur Grundlage des höchsten Schönen, der lebendigen Kunst gemacht. Bei ihm findet sich auch die schon bei Harris auftretende und bei Herder wiederkehrende Überzeugung, dass das Wesen des

[1] Jubiläumsausgabe von Gœthes Werken, Bd. 36, pag. XXVIII ff.

poetischen Geistes «Energie» sei, die Energie nämlich, sich bis ins kleinste klar, rein, harmonisch auszudrücken durch die Form, die man die «äussere», die sinnenfällige zu nennen gewohnt ist.

Mit Walzels Untersuchung ist endlich eine Geschichte dieses wie kein anderes wichtigen Problems angebahnt.

Wir haben hier festzustellen, wie sich in Lenzens streng dramatischem Empfinden die shaftesburysche Idee wiederspiegelte, wie er sie seinen Zwecken dienstbar machte. Ich hatte noch vor kurzer Zeit sein Verdienst als grösser betrachtet: es reduziert sich nun auf ein gesundes zweckbewusstes Assimilieren.

Lenz schreibt in den «Anmerkungen»: «Auf eins der aristotelischen Fundamentalsätze muss ich noch zurückschiessen, das soviel Lärm macht, bloss weil es so klein ist, und das ist die so erschreckliche, jämmerlich berühmte Bulle von den drei Einheiten. Und was heissen nun drei Einheiten, meine Lieben? Ist es nicht die eine, die wir bei allen Gegenständen der Erkenntnis suchen, die eine, die uns den Gesichtspunkt gibt, aus dem wir das Ganze umfangen und überschauen können? Was wollen wir mehr oder was wollen wir weniger?» «Was heissen die drei Einheiten? Hundert Einheiten will ich euch angeben, die alle doch die eine bleiben: Einheit der Nation, Einheit der Sprache, Einheit der Religion, Einheit der Sitten — ja, was wird denn nun? Immer dasselbe, immer und ewig dasselbe! Der Dichter und das Publikum müssen die eine Einheit fühlen, aber nicht klassifizieren. Gott ist nur eins in allen seinen Werken, und der Dichter muss es auch sein, wie gross oder klein sein Wirkungskreis auch immer sein mag. Aber fort mit dem Schulmeister, der mit seinem Stäbchen einem

Gott auf die Finger schlägt!» [1] Die Wunder eines Shakespeare sind nicht Zufall, kein je ne sais quoi, sondern hervorgegangen aus dem Skakespeare immanenten Gesetz der Einheit und gottähnlichen Genialität.[2] « Ha, wenn Mass, Ziel und Verhältnis nicht in der Seele des Dichters sind, die drei Einheiten werden es nicht hineinbringen. Hier eben ruhen die Geheimnisse der Kunst, die zu entscheiden keine verwegene Kunstlehrerhand vermögend ist. Der grosse Schlag der Haupthandlung, zu dem alle übrigen nur untergeordnet wirken, er entsteht in der Seele des Dichters wie ein Donnerschlag am Himmel; wer will dem Gang und Weg vorzeichnen? Ein unvernehmliches Krachen in den Wolken mit tausend Wetterleuchten umher hat aber noch nie eingeschlagen.» [3]

Damit stehen wir mitten im Problem der innern Form, bezogen aufs dramatische Kunstwerk. Es ist die Seelenlehre der Kunst. Vom Kunstgeist handelt diese Lehre, und er, die formende Kraft, war deshalb auch schon Shaftesbury das erste Erfordernis der Schönheit. Was ist nun in lenzischer Auffassung dieser Gesichtspunkt, der das Ganze umfängt, diese innere Geschlossenheit? Der allein vom Genie erfasste Weltgedanke in aller Dichtung und in höherem Kreise verdichtet: der Entwicklungsgedanke des reinen Typus « Mensch » im Drama. Natur — Mensch — Gott, diese ungeheure Entwicklungsreihe, welche die romantische Philosophie verkündet hat, ist schon künstlerisch formuliert worden durch das Prinzip der innern Form. Bessern diese alte Aufgabe des Dramas, heisst nun entwickeln, Besserung heisst Individualität werden, wie sie der

---

[1] Lenzens Schritten, Bd. II, pag. 213.

[2] Ebenda, Bd. II, pag. 213.

[3] Ebenda, Bd. II, pag. 339—40.

Kunstgeist träumt. Der Zielpunkt ist die Individualität Gottes, wie Hamann sie verehrt hat. Diesen unermesslichen Fortschritt machte die Kunstauffassung des Sturm und Drangs gegenüber der rationalistischen Denkweise Lessings, der die « Anmerkungen » ein Gewäsch genannt hat.

Der Mensch war von nun an der Mittelpunkt des Dramas, der Charakter in seinem Ringen zur Individualität, d. h. zur Übereinstimmung des göttlichen Triebs in der Seele mit der äussern Erscheinung, zur Harmonie der innern Form mit der äussern.

Hiermit liegt eine zweite Eigenschaft der innern Form offen. Die innere Form strebt nach der adäquaten äussern; im Problem der innern Form liegt der Wille nach klarster, deutlichster Gestaltung, der Wille zum anschmiegendsten, alle Feinheiten verratenden Stil. Die Seele soll einen ausdrucksvollen edlen Leib erhalten, den sie sich gleichsam von innen heraus bildet und treibt, bis er in allen Gliedern das ausspricht, was sie zu sagen hat.

Diese selbstverständliche Konsequenz des Problems hat denn auch schon Shaftesbury ausgesprochen. Die äussere Form wird stets genau dasjenige aussprechen, was die innere Form nicht nur in der Kunst überhaupt, im allgemeinen, sondern in jeder einzelnen, Kunstgattung nuanciert zu verkünden hat. Es ist, als ob die Hand des Künstlers in enger Parallele den Linien folge, die sein inneres Auge schaut. Es besteht, wie Walzel sich ausdrückt, eine gesetzmässige Relation zwischen äusserer und innerer Form.

So merken wir denn auch in den oben angeführten Stellen der « Anmerkungen », dass der theoretische Lenz auf eine einfache, « einheitliche » Hülle der innern Form drängt. Nicht mit tausend Wetterleuchten soll sich ihre Kraft wirkungslos vergeuden. Der grosse

Donnerschlag der Haupthandlung wird für das Drama verlangt, zu dem alle übrigen Ergänzungen zwar in lebendigem Zusammenhang, aber nur untergeordnet wirken, weniger die Form als die Nuance ihrer Farbe verkörpernd.

Wir wundern uns deshalb durchaus nicht, wir sehen nicht im geringsten eine Sinnesänderung, wenn Lenz in einer spätern Schrift gegen die sinnlose Szenenzerstreuung im neuen Stürmerdrama Stellung nimmt, wie sie sich besonders in dem weit oberflächlicheren Schaffen Klingers zeigte.[1] Was er da — ebenfalls dem Salzmannschen Kreise — vortrug, war nur eine Wiederholung dessen, was er schon in den « Anmerkungen » erkannt hatte: die unerbittliche Konsequenz des Problems von der innern Form.

Nur Gœthe hat dieses Endziel der innern Form künstlerisch erreicht, nur sein geniales Können vermochte den Willen der innern nach äusserer Form harmonisch zu erfüllen. Lenz war dazu als Künstler zu schwach; aber auch vom revolutionärsten Drama des kleinen Livländers kann man sagen, dass es auf dem Weg dazu gewesen ist.

Lenzens Blick ist stets aufs hohe Ziel gerichtet gewesen. Von diesem Standpunkt allein konnte er einmal folgenden Ausspruch tun.[2] « Es gibt zweierlei Arten von Gärten, eine, die man beim ersten Blick ganz übersieht, die andere, da man nach und nach, wie in der Natur, von einer Abwechslung zur andern fortgeht. So gibt es auch zwei Dramata, meine Lieben [wir erkennen den Strassburger Vortrag], das eine stellt alles auf einmal und ineinanderhängend

---

[1] K. Weinhold, Lenzens Gedichte, pag. 293.

[2] Erich Schmidt, H. L. Wagner. Gœthes Jugendgenosse, 1875; pag. 76. Ähnlich Dr. Johnson bei Eschenburg, Über William Shakespeare, Zürich 1806; 3. Abschnitt, pag. 121 f.

vor und ist darum leichter zu übersehen; bei den andern muss man auf und abklettern wie in der Natur. Wenn nun die Rauhigkeit der Gegend die Mühe nicht lohnt, so ist das Drama schlecht; sind aber die Sachen, die man sieht und hört, wohl der Mühe wert, seine Phantasie ein wenig anzustrengen, dem Dichter im Gange seiner vorgestellten Begebenheiten zu folgen, so nennt man das Drama gut. Und ist die Aussicht, die er am Ende des Ganges eröffnet von der Art, dass unsere ganze Seele sich darüber erfreut und in ein Wonnegefühl gerät, das sie vorher nicht gespürt hat, so ist das Drama vortrefflich: Das ist die Theorie der Dramata.»

Fast sollte man meinen, Lenz hätte hier auf den Laokoon zurückgeblickt. Einem Gemälde gleich, das Koexistierendes allein darstellen kann, steht das französische klassische Drama da: die drei Einheiten umschliessen es zu einem leicht übersehbaren, klaren Ganzen. Shakespeares Technik aber führt uns von Augenblick zu Augenblick, von Situation zu Situation, durch dunkle Gänge und über freie Plätze, von Entzücken zu Entzücken, wie durch einen geheimnisvollen reichen Garten, wie Homer uns wandelnd führt durch die Gärten des Alkinoos. Aber jeder Schritt muss uns neue Erfahrung, jede Wendung neue Bereicherung bringen; wir dürfen die Kette nie aus den Händen verlieren, die den ganzen grossen Mechanismus in eins schlingt; all diese Mannigfaltigkeit muss mit tausend Zungen von der grossen wunderbaren Einheit sprechen, die wir auf dem Höhepunkt des Gartens nach all dem Geschauten wie eine unendlich tiefe Aussicht geniessen. Und diese segensvolle Bereicherung des Gefühls, diesen Zusammenhang, dieses Zusammenwachsen mit dem Gott, der durch die Dinge wirkt, schenkt uns nur das Drama Shakespeares. Wir

schauen das Werden mit all seinen Fragen: woher, wohin? und sehen infolgedessen das Ziel, das uns das verharrende Sein nie zeigen kann.

Ich weiss nicht, ob Lessing dieses lebendige Bewusstsein des Zusammenhangs aller Wesen und Dinge mit der innern oder äussern Gottheit gemeint hat, wenn er einst gesagt: Shakespeare stehe dem Wesen der Hellenen näher als die Franzosen. Die Religion in der Kunst ist es ja im höchsten Sinne auch, was die Stürmer und Dränger unwiderstehlich zu jenem Geiste hinzieht, den wir den griechischen nennen. Aus der Religion herauswachsend, trat das griechische Drama den Erscheinungen des Lebens näher und war sich der Nähe der Götter stets bewusst; aus den verwirrenden Bildern des Tages kehrt das neue Drama wieder an den Busen dessen zurück, der alles erhält und in allem verborgen ist. Das ist die grosse Einheit in der Antike und in Shakespeare. Und dies fehlt den Franzosen und ihren «drei Einheiten».

Im 44. Stücke der hamburgischen Dramaturgie wirft Lessing den Franzosen vor, dass sie im Gegensatz zu den Griechen auf die Nebeneinheiten der Zeit und des Orts einen gleich starken Akzent gelegt hätten wie auf die Einheit der Handlung, die der Hauptzweck der griechischen Tragödie gewesen sei. Andererseits tritt er vorahnend jenen entgegen, die durch unmässige Szenenhäufung den geschlossenen Eindruck vernichteten.

Das taten aber zum grossen Teil die Stürmer und Dränger. Jugendliche Unreife und der Stoff in seiner wilden revolutionären Gärung trieben sie dazu. Auch Lenzens Dramen sind nicht frei von diesem Vorwurf. Theoretisch allerdings hat sich Lenz stets gegen eine solche masslose Dramatik gewandt, besonders deutlich in den «Veränderungen des Theaters

im Shakespeare.» [1] Nicht aus jugendlicher Begeisterung, wie sie sich etwa in Gœthes Shakespearerede Luft macht, nicht aus revolutionärem Überschwang oder aus «Modeenthusiasmus», der schnell verrauchen kann, will Lenz Shakespeare verehrt sehen, sondern «mit der kältesten Überzeugung». Obwohl man ja einerseits zugeben müsse, dass nicht nur Shakespeare, sondern sogar schon Aristophanes und neuerdings auch Voltaire sich in bezug auf Ort und Zeit gewisser Freiheiten bedient hätten, so vergesse man doch andererseits, «dass auch Shakespeare die Veränderungen der Szene immer nur als Ausnahme von der Regel angebracht, immer nur höhern Vorteilen aufgeopfert» habe. So hat es Shakespeare im Hamlet getan, als er ihn nach England reisen liess,[2] so tat er es im Lear, um einen königlichen Menschen zu gestalten, der uns an die innersten Tiefen unserer Seele greift,[3] so tat es Hans Sachs [4] — und immer geschah es zu höherem Zweck, um des Interesses willen, das wir an der Entwicklung des Menschen nehmen. «Und je grösser die dadurch erhaltenen Vorteile waren, desto mehr Freiheit in dem Stücke dem Dichter zu gestatten, man in dem Augenblick der Begeisterung gar kein Bedenken trug. Das entschuldigt aber gar nicht junge Dichter, die aus blossem Kitzel einen grossen Mann in seinen Sonderbarkeiten nachahmen, ohne sich mit seinen Beweggründen rechtfertigen zu können, die ad libitum von einem Ort zum anderen herumschweifen und uns glauben machen wollen, Shakespeares Schönheiten beständen bloss in seiner Unregelmässigkeit.» [5]

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 335 f.
[2] Ebenda, Bd. II, pag. 336-37.
[3] Ebenda, Bd. III, pag. 193.
[4] Ebenda, Bd. II, pag. 227.
[5] Ebenda, Bd. II, pag. 336.

Zwar scheint auch Lenz in den «Anmerkungen» weit mehr für die Mannigfaltigkeit einzutreten als in den spätern Schriften der Strassburger Zeit. Aber man muss bedenken, dass die «Anmerkungen» in seiner programmatischen Form den Charakter einer Kampfrede an sich trugen und den Sturm und Drang eröffneten, während die spätern Schriften schon mitten im siegreich vordringenden Streite zur Mässigung mahnten. Und doch steht schon in den «Anmerkungen» der Satz: «Die Mannigfaltigkeit der Charaktere und Psychologien ist die Fundgrube der Natur, hier allein schlägt die Wünschelrute der Genies an. Und sie allein bestimmt die unendliche Mannigfaltigkeit der Handlungen und Begebenheiten in der Welt.»[1] Er verlangt schon dort, dass uns aus den tausend Einzelheiten und Verbindungen «eine lebendige Vorstellung und ein göttlich ganzer Eindruck» erwachse.[2] Schon dort stellt er die Bedingung, dass sich die «ganze grosse Maschine in eins schlingen» müsse, und dass man die Verbindung der einzelnen Begebenheiten, «diese unsichtbare Kette», nie aus den Händen verlieren dürfe. In ein Gemälde sollen alle Pinselzüge zusammenfliessen, und die Vorstellung des Stücks werde seinen einheitlichen Wert beurteilen können: «Trost, ich wollte nicht gelesen werden. Angeschaut!»[3] «Werd ich aber vorgestellt und verfehlt — so möchte ich Palette und Farben ins Feuer schmeissen, weit inniger betroffen, als wenn eine Betschwestergesellschaft mich zum Bösewicht afterredet.»[4] Der theoretische Lenz ist also in bezug auf Aufführbarkeit kein Jude, der auf ein neues Jerusalem wartet, und wenn

[1] Lenzens Schriften; Bd. II, pag. 219.
[2] Ebenda, Bd. II, pag. 215, 216 vergl. 213.
[3] Ebenda, Bd. II, pag. 216.
[4] Ebenda, Bd. II, pag. 216.

der produktive gelegentlich anders spricht, so steht er im Bannkreis seiner Genossen. Schon früh ist er in Strassburg zur Überzeugung gekommen, dass die einzelnen Szenen « durchaus aneinander hängen sollen und müssen »,[1] und er macht den Genossen vom Standpunkt der innern Einheit wegen unnötigen Szenenwechsels geradezu den Vorwurf des Betrugs.[2]

Wir sehen: nicht die Lehre von den drei Einheiten kann es gewesen sein, worin der Streit für und wider Aristoteles sich gipfelte. Sie war in ihrer starren Enge nur eine Äusserung der alten Technik, die gegen das Drama der Literaturrevolution als sichtbarste getragen wurde: die zur Schau getragene Waffe der französisierenden Reaktion.

Wenn nun aber die produktiven Stürmer mit einer unzweideutigen Missachtung gegen die drei Einheiten und gegen jede massvolle Technik ihre « theatralischen Freibeutereien » begannen, so war dies nur die aufgehisste Flagge, die im Vergleich mit der Ladung des hochgehenden Schiffes bedeutungslos genannt werden muss. Diese Flagge konnte heruntergerissen werden, sobald die Landung erfolgt und die Ladung auf festem Boden gesichert war. Man beachte das lenzische Wort, das der Dramatiker und Revolutionär mitten im Kampfe streitlustig und extrem ausgerufen hat: « ob meine Stücke aufführbar sind, kümmert mich nicht! » Allerdings meldete sich das theoretische Gewissen sogleich im Nachsatze: so sehr ich ein aufführbares Drama schätze.

Gleichgültigkeit allein lässt den Revolutionär also auf jede technische Erfahrung verzichten. Wir bemerken denn auch, dass, je mehr sich die Grundprin-

---

[1] K. Weinhold, Lenzens Gedichte, pag. 293.

[2] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 237.

zipien der Bewegung Durchbruch verschafften, desto mehr auch die Frage nach den drei Einheiten in den Hintergrund trat. Selbst Klinger konnte die « Zwillinge » mit einer Beobachtung der Regeln schreiben, die nach Lessing gehandhabt schien, ohne auch nur im geringsten etwas von demjenigen preiszugeben, was tieferliegend die Forderungen des Sturm und Drangs gewesen. Mit einem Wort: die äussere Technik und die äussere Form waren dem Wesen der Bewegung nach keine Programmpunkte. Den Revolutionären einfach gleichgültig, wurden sie angesichts der grossen, die Seele des Kunstwerks berührenden Forderungen als quantité négligeable leichtsinnig über Bord geworfen. Die kühlere Theorie hat da nicht mitgeholfen. Ja, wären die drei Einheiten nicht gar so eng gewesen und als Zwangsjacke empfunden worden, so hätten auch die wildesten Revolutionäre sie zwar angesichts Shakespeares Historienstil nicht benutzt, aber auch nicht angefeindet. So aber rissen sie höhnend den Schnürleib vom Körper der Kunst, um « mutterfadennackt » das prachtvolle Spiel ihrer befreiten Glieder zu zeigen. Sie durchbrachen die äussere Form, wie man die ängstlich geschlossene Türe einschlägt, die den Eintritt ins innerste Heiligtum zu verwehren scheint. Mochten spätere Generationen oder auch nur spätere Jahre die neue Form für den neuen Inhalt suchen und finden, sie begnügten sich vorläufig damit, den Strom ihrer Ideen brausend und tobend hervorbrechen zu lassen, in der sicheren Erwartung, dass jeder Strom sein Bett sich selber gräbt.

Das Credo des Theoretikers Lenz und die Worte des Literaturrevolutionärs, die Theorie und die Praxis, gehen wie in jeder Revolution nicht völlig Hand in Hand. Lenz, dieses mixtum compositum, hatte zu-

gleich beides sein können. Er folgte dem hamannschen Befehle, die Leidenschaften als Waffen im Streite zu gebrauchen.[1] Ohne tiefen eigenen Schaden allerdings hat er es nicht gekonnt.

5. Der Zweck der Kunst.

Wenn Lenz am Schluss der «Anmerkungen» seiner Begeisterung über die klar erkannten Vorzüge Shakespeares Ausdruck gibt, erwähnt er die äussere Technik mit keinem Wort. Menschen sieht er allein, Menschen, deren «warmes Blut im schlagenden Herzen» unabhängig davon ist, ob Lumpen oder Purpur sie decken. Man muss bei Shakespeares Gestalten «in den innersten Tiefen der Seele fühlen: so würde ich zu sprechen wünschen, wenn mir etwas Ähnliches widerführe.[2] Was Lear als Mensch leidet und nicht als König, was ihn auch im Arbeiterkittel dem Elend überliefern, dem Wahnsinn preisgeben könnte: der Undank der eigenen Kinder, das hat nach Lenz Shakespeare gestaltet. Und das war von jeher das Ziel der «ewigen Kunst», dem gegenüber auch das Werk des genialsten Künstlers nur eine Annäherung bedeutet. Schon Herder hatte zu bemerken geglaubt, dass Shakespeare veralte, und Lenz verlangt schon, dass der grosse Dramatiker historisch begriffen werden müsse: «Wenn seine Helden nicht so sprechen, als sie zu unsern Zeiten würden gesprochen haben, wem suchte er sie anschaulich, wem interessant zu machen, seiner Zeit oder der unsrigen? Ist das ein Fehler, Ihr, die Ihr Studium aus ihm machen sollt? — Götter und Men-

[1] Hamanns Schriften, Bd. II, pag. 256.

[2] Lenzens Schriften, Bd. III, pag. 193.

schen, ist das ein Fehler? Kommt es nicht darauf, darauf allein an, wie er sich die Helden gedacht hat, nicht wie sie uns ein schielendes Nebenwort darstellt? Kann er dafür, dass wir an Nebenwörtern hängen bleiben, dass unsere Abstraktionsgabe so klein, unsere Vorstellungskräfte so dürftig sind?»[1]

Jeder Dramatiker fusst im Boden seiner Zeit. Aus ihm zieht er die Mittel, den Geist der ewigen Kunst in vergänglichen Werken zu gestalten. Die Griechen taten es mit den Formen ihrer Welt, Shakespeare mit dem Werkzeug seiner Zeit. «Wozu also die Kleinherzigkeit?» Wann wird denn endlich «der Geschmack gross, fest und edel werden und sich nicht an jeder Kleinigkeit stossen, über die die Meinungen der Menschen doch ewig geteilt sein werden?»[2]

Es liegt etwas Grosszügiges, ein von Herder herkommendes Drängen aufs Ganze, Ewige, Unverlierbare in dieser lenzischen Auffassung. Er weiss, dass Nachahmung eines Genies etwas sehr Bedingtes ist und um so weniger eintreten darf, je verschiedener die Ausdrucksmittel seither geworden sind. Er redet hier fast lessingisch vom Studium der genialen Werke, um in der notwendigen, durch ihre Zeit und Verhältnisse bedingten Verschiedenheit der Form den Geist der echten Kunst herauszufinden, der ewig ist.

Und noch mehr: es wohnt auch ein pessimistischer Zug in diesem Gedanken vom künstlerischen Schaffen. Lenz sagt sich: im letzten Grunde gibt es keine ewigen Kunstwerke, sondern nur eine ewige Kunst, deren Erscheinungsformen die Kunstwerke sind. Der Geist allein ist ewig, die Hülle kann in ihrem vollen Umfange und in ihrer vollen Schönheit nur von der-

[1] Lenzens Schriften, Bd. III, pag. 194.
[2] Ebenda, Bd. III, pag. 199.

jenigen Zeit begriffen werden, für die, in der das Werk geschrieben worden. Die nächste schon ist seiner Sprache und seiner Ausdrucksmittel nicht mehr völlig mächtig. Was wir also aus den grössten Taten der Kunst lernen und aufnehmen sollen, das ist ihr Geist oder mit lenzischen Worten ausgedrückt: «der Geist des Künstlers wiegt mehr als das Werk seiner Kunst.»[1] Dieser Kunstgeist war bei den Griechen so gross wie bei Shakespeare; aber die Form, der Ausdruck, den er in den einzelnen Werken fand, ist uns nicht mehr so geläufig wie die Ausdrucksweise des grossen nordischen Dichters. Deshalb konnte Herder in seinem Shakespeareaufsatz die bekannten Worte aussprechen: ich stehe Shakespeare näher als den Griechen.

Den ungeheuren grossartigen Weltgedanken überhaupt ausdrücken zu können, ist schon das Höchste, was Menschengenie vermag. Ihn für alle und ewige Zeiten ausgesprochen zu haben, ist allein das Werk Gottes. Aber Gott sprach ihn eben deshalb in der Ewigkeitsprache, die als solche den Menschen unzugänglich und nur den genialen unter ihnen vermöge des «göttlichen Funkens» verständlich ist. Und diese vollziehen als oberste Menschentätigkeit und Quelle reinsten Genusses die Umformung der ewigen Weltidee für ihre und für nächste, aber immer begrenzte Zeiten, um ihn dem empfänglichen Menschengeist zugänglich zu machen. Das Genie kann gar nicht anders: es muss für seine Mitmenschen, seine Religion, seine Kultur das aussprechen, was ihm allein hörbar und allen andern unbegreiflich Gott für die Ewigkeit verkündet. Auch das grösste Genie muss in seinen Werken veralten: das ist Menschenlos.

Ohne die Gaben der grossen Kunst aber leben

---

[1] Lenzens Schriften, Bd. III, pag. 193.

wir dumpf und klein dahin, sind wir willenlose Knechte unserer Umgebung, unseres Milieus: «Wir werden geboren — unsere Eltern geben uns Brot und Kleider, unsere Lehrer drücken in unser Hirn Worte, Sprachen, Wissenschaften — irgend ein artiges Mädchen drückt in unser Herz den Wunsch, es eigen zu besitzen, wenn sich nicht gar ein tierisch Bedürfnis mit hineinmischt — es entsteht eine Lücke in der Republik, wo wir hineinpassen — unsere Freunde, Verwandte, Gönner setzen an und stossen uns glücklich hinein — wir drehen uns eine Zeit lang in diesem Platz herum wie die andern Räder und stossen und treiben — bis wir, wenn's noch so ordentlich geht, abgestumpft sind und zuletzt wieder einem neuen Rade Platz machen müssen — das ist, meine Herren, ohne Ruhm zu melden, unsere Biographie — und was bleibt nun der Mensch noch anders als eine vorzügliche kleine Maschine, die in die grosse Maschine, die wir Weltbegebenheiten, Weltläufe nennen, besser oder schlimmer hineinpasst.»[1]

Vor solchem Los aber kann uns das Genie bewahren, uns durch seine Werke emporziehen zu sich, uns fühlen lassen: «Aber heisst das gelebt? heisst das seine Existenz gefühlt, seine selbständige Existenz, den Funken von Gott? Ha, er muss in Besserem stecken, der Reiz des Lebens; denn ein Ball anderer zu sein, ist ein trauriger, niederdrückender Gedanke, eine ewige Sklaverei, eine nur künstlichere, eine vernünftige, aber eben um dessentwillen desto elendere Tierschaft.»[2] Und wenn wir das fühlen, wird uns der künstlerische Genius hinaufführen auf die Höhen, von wo wir, wie von einem Stern herab, auf all die oft

[1] Erich Schmidt, Lenziana, pag. 16.

[2] Ebenda, pag. 16.

so grausamen und schrecklichen Erscheinungen des Erdballs ohne Furcht und Grauen hinabschauen können.[1] Wir können von all dem nicht kleinmenschlich erdrückt werden, sondern wir nehmen teil an dem in alle Ewigkeiten dringenden Blick des göttlichen Wesens, vor dessen Auge tausend Jahre sind wie ein Tag. Und all das durch grossartige und doch auch wieder durch menschliche Grenzen bedingte Tätigkeit des künstlerischen Genius. Sie löst die Sklavenketten, befreit uns von der Tierschaft, gibt uns Individualität, führt uns in aufsteigender Bahn jenem höchsten Wesen entgegen, das «im eigentlichsten Sinne ein Individuum ist.»[2]

6. Lenz und Diderot.

Das Genie, der Künstler hilft dem Menschen, und sein Werk ist eine Tat der Liebe. Die Kunst hat einen Zweck im Schönen und durch das Schöne. Nicht der flüchtige Dampf der blossen Unterhaltung soll an uns vorbeiziehen, sondern der dauernde Besitz neuer mächtiger Gefühle uns erheben oder wie das 18. Jahrhundert sich ausdrückt: uns bessern. Ein «Wohltäter des menschlichen Geschlechts»[3] ist der Dichter, und wenn er jene Erhebung möglich machen will, darf er oder seine Vorarbeiter, die Talente, an dem Verderbnis der Sitten, das alle Stände und Klassen durchzieht, nicht vorbeigehen.[4] Er muss es beseitigen; denn eine kulturelle und sittliche Reife ist eine conditio sine qua non der höchsten Dichterwirkung.

---

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 214.

[2] Hamanns Schriften, Bd. VII, pag. 418.

[3] A. Stöber, Lenz, Brief 8.

[4] Hassencamp, Euphorion, Bd. III, pag. 538.

Damit erweist sich Lenz als ein echtes Kind des 18. Jahrhunderts, das von humanen Ideen durchzogen ist wie kaum ein anderes. Damit kommt er in die Nähe Diderots. Es ist kein Wunder, dass eben dieser Diderot der Theologie ursprünglich nicht fern stand. Auch Lenz hat als Kandidat der Theologie begonnen wie Lessing, wie Herder, und die Bedeutung des Religiösen — nicht des Kirchlichen — ist im Sturm und Drang und in seinen künstlerischen Bestrebungen unzweideutig betont. Das Evangelium Johannes: Kindlein, liebet einander! durchweht die literarische Kritik.

Die Zusammenhänge zwischen Diderot, dem Lehrer, und Lenz, dem Schüler, liegen klar zutage. Schon Diderot hat die menschliche Natur als etwas ursprünglich «sehr Gutes» angesehen; sie kommt ihm vor wie Wasser, Luft und Erde, wie ein heiliges göttliches Naturprodukt, das nur gutes zu schaffen bestimmt ist. Man glaubt Lenz zu hören, wenn sich der lebhafte Enzyklopädist ereifert: «die elenden willkürlichen Satzungen sind es, die den Menschen verderben; diese muss man anklagen und nicht die menschliche Natur.» [1] Auch er ist der Meinung, dass man diesem Guten im Menschen Raum und Freiheit schaffen müsse gegen die bedrückenden Fesseln, wie sie durch die Geschichte, die Verhältnisse, Vorurteile und Laster eines Volkes gebildet worden seien.[2] Ohne ihre Beseitigung könne die Wirksamkeit des Genies nicht einsetzen; unter ihrem Drucke müsse die immer und zu allen Zeiten aufkeimende geniale Veranlagung verkümmern.[3] Diderot erscheint wie Herder die Poesie als etwas, das den primitiven, mit der Natur noch verwachsenen

[1] Theater des Herrn Diderot. D. N. L. Bd. 65, pag. 401.

[2] Ebenda. D. N. L. Bd. 65, pag. 463.

[3] Ebenda, pag. 465.

Menschen und Völkern am leichtesten geboren werde; denn die « Sittenfeinheit » beraube sie ihrer ursprünglichen Kraft und Würze. Aus der Natur entnehme der feine Sinnenorganismus des Genies dasjenige, durch das wir wiederum das Kunstwerk allein geniessen können: den Eindruck durch das Gefühl. Gefühlswerte gebe der Künstler, nachfühlen, aber niemals nachahmen könne man ein Kunstwerk. Diderot verwünscht deshalb alle, die in Abhandlungen « knechtische Regeln » aufstellen wollten: «O, ihr Verfertiger allgemeiner Regeln, wie wenig versteht ihr die Kunst und wie wenig besitzt ihr von dem Genie, das die Muster hervorgebracht hat, auf welche ihr sie baut, und das sie übertreten kann, so oft es ihm beliebt!» [1] « Es mögen antike Muster vorhanden sein oder nicht, daran ist nichts gelegen. Es gibt eine Regel, die älter als alles ist, und die poetischen Gründe waren, eh' noch Poeten waren.» [2] Dieser freie Dichter muss zur Erreichung einer notwendigen allgemeinen Wirkung etwas im Auge behalten: die unerhörte Verschiedenheit und Nuancierung der Dinge und Menschen. Denn « es gibt vielleicht unter dem ganzen menschlichen Geschlecht nicht zwei Individua, die miteinander übereinkämen, weil alles seine Verschiedenheit hat.» [3]

Deutlich können wir den Grundakkord vernehmen, der aus den diderotschen Gedanken in die lenzischen hinüberklingt. Aber was Haym einmal von Herder und dessen Verhältnis zu Lessing gesagt, können wir auch hier anwenden: Lenz erhebt sich über Diderots Ideen wie ein befähigter Schüler über den Standpunkt seines Lehrers, dem er doch viel zu danken hat.

---

[1] Theater des Herrn Diderot. D. N. L. Bd. 65, pag. 465, 404 431—32, 424.

[2] Ebenda, pag. 398.

[3] Ebenda, pag. 485.

Sieht man näher zu, so bemerkt man bald, dass das «Genie», mit dessen Verleihung Diderot recht freigebig umgeht, bei ihm nur ein kleines Talent ist. Die Wahrheit — nicht allzu tief gefasst — durch ein Bild zu sagen, ist schliesslich die ganze Aufgabe des diderotschen Genies, dessen Tätigkeit mit derjenigen des Philosophen nur die Verschiedenheit des Arbeitsfeldes hat. Was ist aber im einzelnen die Aufgabe des Dramatikers? «Dem Menschen, glaub ich, Liebe zur Tugend und Abscheu vor dem Laster einzuflössen.»[1] «Was wird also der Dichter unter einem Volke tun, dessen Sitten klein, schwach und gekünstelt sind, wo strenge Nachahmung des gewöhnlichen Umganges nichts als ein Zusammenhang falscher, sinnloser und niedriger Ausdrücke sein würde? Er wird die Sitten dieses Volkes verschönern» und dabei ein Genosse des «rechtschaffenen Mannes», ein «Mitgenosse» und Helfer bei seinen Unfällen sein; denn das ist «schätzbare Kunst»: «uns die Tugend liebenswürdig und das Laster verhasst zu machen.»[2] Macht man aber das Böse und Absonderliche lächerlich und verächtlich, dann wird die Kunst — die Bevölkerung der Gefängnisse vermindern. Von seinen Schauspielen aber glaubt Diderot: «Welch ein vortreffliches Hilfsmittel könnten sie der Regierung sein, wenn es darauf ankäme, die Veränderung eines Gesetzes oder die Abschaffung eines Gebrauches vorzubereiten.»[3]

Auf die Höhen will uns Lenz führen, auf einen Stern, von dem herab wir das Getriebe der Welt mit verstehendem Auge erfassen, den Geist begreifen, der die Dinge bindet und scheidet in ewigem Wechsel.

---

[1] Theater des Herrn Diderot. D. N. L. Bd. 65, pag. 285.
[2] Ebenda, pag. 401—2.
[3] Ebenda, pag. 407, 463.

Zum beratenden Freund des rechtschaffenen Mannes, zum Helfer der Polizei, zum Förderer der guten Gesetzgebung, zum Diener des wohleingerichteten Staaten- und Kulturlebens will Diderot das « Genie » machen. Bei Lenz zieht uns das Genie empor, bei Diderot steigt es hinab zum Volke und wird sein Genosse, bei beiden aber ist der Zweck: die Förderung des Menschengeschlechts aus Liebe. Diderot erreicht sein Ziel in der Tugendhaftigkeit, Lenz nimmt Sitte und Kultur höchstens als Sprungbrett zu unendlich höherem Leben. Als ausübender Dichter hat aber Diderot sein gestecktes Ziel wirklich erreicht und konnte mit Befriedigung auf sein produktives Schaffen zurückblicken. Der reichbegabte Lenz dagegen glaubt vor Scham versinken zu müssen im Bewusstsein, wie weit sein Können hinter seinem Wollen zurückgeblieben ist.[1] Er musste von seinen Werken als zusammengeklecksten Gemälden reden und erkennen, dass er nur gross ahne und nichts leiste.

Lenz war sich seines Gegensatzes zu diderotscher Art schon in den «Anmerkungen» bewusst: « Ist es den Herren beliebig, sich in dem Verhältnis eines Hauses einzuschränken, in Gottes Namen, behalten Sie Ihre Familiengemälde und lassen Sie uns unsere Welt! »[2] Dieser Ausruf führt uns weiter; denn noch sind die Beziehungen zu Diderot mit diesen grundlegenden Ansichten nicht erschöpft. Wenn Diderot nämlich die grossen Dichterwerke der Vergangenheit übersah, dann beschlich ihn fast ein Gefühl der Verzagtheit, neues Grosses leisten zu können. Schliesslich fasste er dann doch Hoffnung: «Vielleicht nämlich, dass ein Mann von Genie einmal die Unmöglichkeit

[1] K. Weinhold, Lenzens Gedichte; pag. 165.

[2] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 213.

fühlt, seine Vorgänger auf dem gebahnten Wege zu übertreffen und aus Verdruss darüber einen neuen Weg einschlägt.»[1] Und er glaubte diesen entdeckt zu haben, als er ausgehend vom bürgerlichen Drama das Ständedrama vorschlug: «Diese Quelle scheint mir weit ergiebiger, von weit grösserem Nutzen als die Quelle der Charaktere. War der Charakter nur ein wenig übertrieben, so konnte der Zuschauer sich selbst sagen, das bin ich nicht. Das aber kann er unmöglich leugnen, dass der Stand, den man spielt, sein Stand ist; seine Pflichten kann er unmöglich verkennen. Er muss das, was er hört, notwendig auf sich anwenden.»[2] Damit dieser Zweck aber unmöglich verfehlt werden könne, müsse «die Moral» eine starke und allgemeine sein.[3] Vater-, Sohnes- und Geschwistergefühle habe jeder, in die Lage eines Kaufmanns, Richters, Arztes könne sich jeder hineinfühlen und deshalb jeder aus der dem Stück eingefügten Moral eine Nutzanwendung und das Bewusstsein seiner Pflichten entnehmen. Die Stände seien zum mindesten ebenso abwechslungsreich und differenziert als die Charaktere und die aus ihnen heraussprungenden Beziehungen ebenso mannigfaltig wie die Beziehungsmöglichkeiten der Charaktere. Was er aber will, ist eine «weitere dichterische Ausbeutung des menschlichen Lebens nach dessen alltäglicher, bürgerlicher, sozialer Seite hin.»[4]

Damit ist die Berührung mit dem produktiven Lenz gegeben. Auch dieser will gerade den dritten Stand, den er nach eigenem Bekenntnis weit intimer

---

[1] Theater des Herrn Diderot, pag. 256.

[2] Ebenda, pag. 286.

[3] Ebenda, pag. 274.

[4] Cäsar Flaischlen, Otto Heinrich von Gemmingen. Diss. Zürich 1890, pag. 21.

kennt als die Leute « von Stand » für die Segnungen des genialen Schaffens, der hohen Kunst erziehen. Auch er hat zu diesem vorläufigen Zweck den « neuen Weg » des Ständedramas eingeschlagen, wie schon die Titel seiner ersten Werke anzeigen. Aber er kann den Standpunkt — ganz abgesehen von der Einschätzung dieser erziehenden Kunst — aus dem Grunde nicht teilen, weil die Charakterdarstellung bei Diderot an zweite Stelle, in den Hintergrund gerückt worden ist. Zwar hat auch Diderot betont, er wolle die Charakterzeichnung dem Schablonenhaften fern wissen und den berüchtigten Schwarz- und Weissfiguren aus dem Wege gehen, die « Individua » in ihrer natürlichen Verschiedenheit darstellen.[1] Aber man kann ihm da leider nicht ganz Glauben schenken, weil andere Stellen in bedenklichem Widerspruch dazu stehen. Dieser Widerspruch erwächst aus seinem dichterischen Unvermögen, wirkliche Charaktere zu zeichnen. Der scharfe Künstlerblick für die unmerklich ineinander überlaufenden Schattierungen, für den feinen Reichtum des Charakters geht ihm ab. Ihm fehlt das Auge im lenzischen Sinne,[2] der edelste Sinn des Künstlers nach Dürer. Und dieser Mangel ist ihm von seinem Zeitgenossen Palissot schon ganz mit Recht vorgeworfen worden. Diderot kann schliesslich doch nicht mehr als « diese Mutter verbuhlt, diesen Vater hart, diesen Liebhaber freigebig und dieses Mädchen empfindlich und zärtlich machen.» [3] Wie er seinen Hausvater aufbaut, das kann lessingschem aber nicht lenzischem Empfinden zusagen.[4] Es ist eine sehr schwache Leistung der Differenzierungskunst, wenn der père de famille, d'Orbesson, « ein »

[1] Theater des Herrn Diderot, pag. 291, 485.
[2] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 205, 207, 209.
[3] Theater des Herrn Diderot, pag. 411.
[4] Ebenda, pag. 413—15.

und nicht nur « der » Hausvater sein soll, bloss weil er Witwer ist.[1] Da konnte Lenz nicht mitmachen, der schon im « grossprahlerischen Offizier » die famos geschaute Junggesellenfigur des Herrn Kraft[2] und dann später die prächtigen Gestalten eines Wenzeslaus, des Lautenisten Rehaar, der Lise, der Grossmutter Wesener u. s. w. mit ein paar Umrissen und verblüffender Sicherheit genialen Könnens hingestellt hat. Lenz hat gerade an diesen Nebenfiguren eine unbändige Freude und ruft im Bewusstsein seiner Kunst aus: « Was ist Grandison, der abstrahierte, geträumte, gegen ein Rebhuhn, das da steht! »[3] « Geeinzelte Karikaturzüge — neben einer konventionell gezeichneten Umgebung — in den Lustspielen geben noch keine Umrisse in den Charakteren, personifizierte Gemeinplätze über den Geiz noch keine Personen, ein kützlichstes Mädchen und ein Knabe, die allenfalls ihre Rollen umwechseln könnten, noch keine Liebhaber. Ich suchte Trost in den sogenannten Charakterstücken, allein ich fand so viel Ähnlichkeit mit der Natur — und noch weniger — als bei den Charaktermasken auf einem Ball. »[4] Das richtet sich gegen Molière und seine Vorläufer und in beschränktem Sinne auch gegen Diderot, dessen Name in den « Anmerkungen » übrigens nie genannt wird. Die Manier eines Frank Wedekind hätte Lenz immer noch einigen Beifall abgewinnen können, da er die Karikatur dem gezirkelten Ideal der Schöngeister « noch zehnmal » vorzieht; die halb durchgeführte, die von Gedanken geleitete Karikierung und Charakteristik aber ist ihm verhasst. Alles Vereinzelte ist verwerflich.

[1] Cäsar Flaischlen, O. H. v. Gemmingen, pag. 20.
[2] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 95—101.
[3] Ebenda, Bd. II, pag. 211.
[4] Ebenda, Bd. II, pag. 220.

So vollzieht sich in Lenz eine Synthese aus shakespeareschem Geiste und diderotschen Forderungen: er übernimmt das Ständedrama, lässt aber nach wie vor die über alles geschätzte Individualisierungskunst an erster Stelle bestehen. Nichts ist ihm widerwärtiger als « konventionelle Psychologien », und er verlangt mit Herder, dass man « auf die Besonderheiten einzelner Subjekte mit der Genauigkeit zu merken habe, mit welcher der Naturforscher die Körper der Tiere zergliedert, um sich in die innere Werkstätte der Natur einzuschleichen.» Dies aber tut Lenz, weil der Held allein den Schlüssel zu seinen Schicksalen in sich trägt.[1]

7. Lenz und Mercier.

Die Frage nach der Entstehungszeit der « Anmerkungen » wird dann wieder interessant, wenn wir untersuchen, inwiefern Mercier auf Lenz eingewirkt hat. Louis Sebastian Merciers Schrift « Du Théâtre » ist nämlich erst 1773 in französischer Sprache erschienen, hat dann auf Gœthe einen derartigen Eindruck gemacht, dass er eine Übersetzung ankündigte, die er schliesslich allerdings Wagner überliess: « Ich hatte vor einiger Zeit versprochen, dies Buch mit Anmerkungen herauszugeben, nun ist mir aber seither die Lust vergangen, Anmerkungen zu machen, da ich gespürt habe, dass jedermann gerne die Mühe über sich nimmt.» [2]

---

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 228.

[2] «Neuer Versuch über die Schauspielkunst. Aus dem Französischen. Mit einem Anhang aus Gœthes Brieftasche.» Leipzig, 1776, pag. 485. — In dieser Übersetzung Wagners wird Lenz einmal angeführt, aber als Gegner Merciers.

Nun war es ja Gœthe, der die « Anmerkungen » Lenzens wie manches andere dieses in Verlaggeschäften sehr leichtfertigen Autors herausgab. [1]

Und wenn man der Notiz des Moskauer Predigers Jerzembsky Vertrauen schenken wollte, so läge ja die Vermutung nahe: Gœthe konnte seine Anmerkungen in die « Anmerkungen » gesetzt haben.

Wenn wir aber die lenzische Schrift auf den spezifisch Mercierschen Einfluss untersuchen, so bekommen wir davon einen recht geringen Eindruck. Was in den « Anmerkungen » mit Merciers Ansichten Ähnlichkeit hat, ist schon von Diderot, dem gemeinsamen Lehrer der beiden dramaturgischen Schriftsteller, gesagt worden. Und nur einen Satz könnte man für einen Auspruch von Diderots radikalem Schüler halten, welcher lakonisch und unvermittelt im lenzischen Gedankengefüge dasteht: « Richter der Lebendigen und der Toten » sei der dramatische Dichter.[2] Mercier selbst drückt sich folgendermassen aus: « Das Theater ist der oberste Gerichtshof für alle Feinde des Staates und alle geheimen Laster. Bleich und von Schrecken betäubt — vom klatschenden Beifall verfolgt — wird der Verbrecher das Tageslicht verfluchen, eine finstere Höhle aufsuchen und der menschlichen Gesellschaft seine Gegenwart entziehen.[3]

Das aber ist nicht der Sinn der lenzischen Stelle, wie ich gleich entwickeln werde. Ja noch mehr, Lenzens Ansicht von dem Richteramt des Dramatikers ist der Auffassung Merciers geradezu entgegengesetzt. Niemals ist dem Stürmer und Dränger die Gesellschaft und ihr Urteil ein Wertmasstab für Gut und

---

[1] Frankfurter gelehrte Anzeigen vom 11. Juni 1775. Rezension des neuen Menoza von dem Verfasser selbst aufgesetzt, pag. 466.

[2] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 217.

[3] Neuer Versuch über die Schauspielkunst, pag. 81.

Böse des einzelnen. Wenn also die Worte aus Mercier stammen können, so kann es doch nicht der damit verbundene Sinn, der beim Franzosen deutlich genug sich offenbart.

Deutlicher tritt Merciers Einfluss in der «Veränderung des Theaters im Shakespeare» zutage, die gleichzeitig mit Wagners Mercierübersetzung erschien, und wo von dem «Interesse» als dem Hauptzweck des Dramas gesprochen wird.

Immer aber, und das muss festgehalten werden, ist der Grundton Lenzens ein völlig anderer, sodass ihm gegenüber die wörtlichen Ähnlichkeiten zu Imponderabilien herabsinken.

Ein kurzer Vergleich der vorläufig in Frage kommenden Punkte soll das Behauptete begründen.

Wie Diderot und nach diesem Lenz sieht Mercier in der «innern Stimme» des Menschen etwas durchaus Gutes und gibt nur zu, dass der Mensch in seiner natürlichen Unvollkommenheit und Schwäche unter dem Druck schlechter Verhältnisse eine «eingeschnurrte Seele» bekommen könne. Diese wieder weich und biegsam zu machen sei Dichteraufgabe. Mercier stimmt also darin völlig überein mit dem alten Besserungszweck des 18. Jahrhunderts. Die moralische Wirkung müsse aber eine allgemeine sein und sich vor allen Dingen aufs niedere Volk ausbreiten. Zum Volk der Gegenwart, zum bestimmten Menschen, dem man täglich begegnet, solle der Dramatiker sprechen und nicht nur für den auserwählten Kreis der Gebildeten. Eine volkstümliche, leicht erfassbare Sprache müsse deshalb dem Dichter zur Verfügung stehen. Den Augenblick zu packen, sei des Künstlers Pflicht, aber nicht losgelöst von der Kette der Weltbegebenheiten, den Menschen von heute, aber nicht ohne wirksam zu machen, was die Bestimmung des Menschen über-

haupt ist. Der stark und unschuldig Leidende sei ein « bewunderungswürdiger, erstaunender und fast einziger Charakter.» Ihn solle der Dramatiker schildern: « dem Unschuldigen die Unsterblichkeit geben, der von der schrecklichsten Macht unterdrückt wird, ganz allein, aber standhaft kämpft und siegend, obgleich seiner Würden beraubt, aus dem Streite hervortritt und alle vorgeschlagenen Vorteile ausschlägt, ehe er nur den Schein haben wollte, seinen Unterdrückern vergeben zu haben.»[1] Diese schreckliche Macht liege aber in dem Fehler, ewige Gesetze prägen zu wollen, während doch alles in ewigem Wechsel fliesse. Ungezählte Samenkörner harren auf dem Seelengrunde des Volkes, bis die Wärme des Genies zu ihnen hinabdringt und sie entwickelt. Und das Wahre und Gute im Menschen müsse auch dann durch die Gestalten des Dramas scheinen, wenn der Zuschauer « durch das jämmerliche Gemälde des menschlichen Zustands » zum Nachdenken geführt werde. Denn auch da müsse er erkennen, wo der wahre Wertmassstab zu finden sei, um seine künftigen Handlungen bestimmen zu können.

An sich — wenn man von Merciers Zielen absieht — könnten diese Ideen auch in den « Anmerkungen » stehen und stehen zum Teil wohl auch drin. Aber es ist sehr gewagt, diese allgemeinen Zeitstimmungen bei Lenz gerade von Mercier abzuleiten, wenn man bedenkt, dass Hamann, Herder, Diderot ganz ähnlich gedacht haben.

Wenn wir dagegen in der « Veränderung des Theaters im Shakespeare » lesen, dass das « Interesse » der grosse Hauptzweck des Dichters sei, dem alle übrigen untergeordnet werden müssen, so ist das aus

[1] Neuer Versuch über die Schauspielkunst, pag. 201.

Mercier übernommen,[1] wobei die Vermittlung durch Gœthe nahe liegt. Im Gespräche über solche Probleme hatten sich ja Gœthe und Lenz in Strassburg (1775) befreundet. Dass aber Gœthe seinerseits wieder Anregungen vom Verfasser der «Anmerkungen» empfing, beweist die der wagnerschen Mercierübersetzung angehängte «Brieftasche» und darin besonders die «dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe im Juli 1775.»

Was ist nun bei Mercier das «grosse Interesse», das er geweckt haben will? Ein Interesse des «allgemeinen Nutzens». Und worin besteht dieser Nutzen des Dramas? Er wird gegeben durch den «moralischen Endzweck», und diesen hat Mercier oft genug ausgesprochen: «das Theater soll meiner Meinung nach ein Gegenstand der Belehrung, eine ehrbare Erholung, ein nützliches Vergnügen für das Volk sein, nicht aber eine Zerstreuung oder ein politisches Mittel es zu betäuben, zu amüsieren und von jedem ernsthaften und patriotischen Gedanken zu entfernen.»[2] Wie Lenz sucht Mercier nach dem Einfluss des Dramatikers auf sein Jahrhundert; aber er sieht diese Wirkung — wie Diderot — schon glänzend erwiesen, wenn sie sich in Tugend, in Besserung der Sitten, in der Heilung von Eitelkeiten und von den Verirrungen der Selbstliebe äussert. Und meint dies Diderot in häuslichem und bürgerlichem Sinne, so wünscht es Mercier, dieser Vorkämpfer der sozialen Frage, zum Vorteil des kleinen Mannes aus dem vierten Stande. Die Kunst ist ihm lediglich ein soziales Besserungsmittel, und er preist das «vorbildliche Volk», das glücklich genug wäre, «die Künste verachten zu können.» Die Kunst bedeutet für ihn, was die Arznei für den Kranken: ein Gesunder braucht

[1] Neuer Versuch über die Schauspielkunst, pag. 195. Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 336.

[2] Ebenda, pag. 286.

die Medizin nicht mehr, sie ist ihm sogar verderblich. Und wenn er sagt, dass die künstlerisch beste Komödie niedriger stehe als die moralisch beste, so ist das seine Grundanschauung vom Drama überhaupt oder — noch weiter gefasst — von der ganzen Dichtkunst. Deshalb ist ihm Molière ein Sittenverderber trotz aller künstlerischen Qualitäten, und deshalb gehört Homer nicht zu den Künstlern nach dem Sinne Merciers. Hat doch der grosse Grieche die niedrigsten Leidenschaften und viel unmoralische Grausamkeiten dargestellt, « ohne die geringste Bewegung von Unwillen zu verraten.» Wagner hatte einen guten Instinkt, wenn er gerade hier Lenz dem Franzosen gegenüberstellt; denn beider Kunstgesinnung tritt nun scharf und klar zutage. Lenz schreibt: « Ich habe einen Torso eines Prometheus von Gœthe gelesen, das vielleicht das Grösste war, was er schrieb; ich zweifle aber, dass er ihn drucken lassen darf, so lange das deutsche Publikum moralische Abhandlungen und Gedichte zu vermischen schwach genug ist. Dieser Prometheus ist ein Gottesverächter, wie er in der Geschichte war und sein musste. Ihn fromm zu machen, hiesse der mediceischen Venus einen Rosenkranz in die Hände geben. Eben in seiner Gottlosigkeit, mit all den Liebenswürdigkeiten vergesellschaftet, macht er die erschütternsten Sensationen, und sein von ihm geformtes Mädchen schmilzt uns in Liebe und Mitleid dahin.» [1] Was kümmert Lenz die Tugend im gewöhnlichen bürgerlichen Sinne! « Mit fester Seele » will er vor die Kunstwerke treten, und was er von ihnen verlangt, sind « Sensationen ». Das ist sein Interesse, sein grosser Hauptzweck des Dichters, und er hat ihn deutlich formuliert: « Es ist eins der grössten

[1] Neuer Versuch über die Schauspielkunst, pag. 292—3.

Vergnügen der menschlichen Seele, neue, ihr unbekannte Empfindungen zu erfahren. Das ist der grosse Zweck, auf den die Dichter losarbeiten, die aber dann freilich selbst erfahren haben müssen.»[1]

Wohl redet auch Mercier, wie Diderot, vom tiefen Eindruck des Dramas, wohl meint er einmal, das Theater solle kein Lehrbuch der kalten Moral sein; aber solche Aussprüche stehen in schroffem Gegensatz zu seiner Gesamtauffassung, sind einfach Widersprüche, denen man im Hinblick aufs Ganze kein Gewicht geben kann. In der Stoffwahl, da muss Mercier modern genannt werden, sonst aber steckt er noch tief in den Banden der zurückliegenden Denkweise des 18. Jahrhunderts. Er kann noch «bis zum Entzücken» von Richardson hingerissen werden. Dieser steht ihm ebenbürtig neben Shakespeare, dessen Lob er im Gegensatz zu Diderot verkündet. Und wenn er den «fühlbaren Seelen» seiner Zeit Eindrücke verschaffen will, so ruft er ihnen pathetisch zu: «Stürzt euch in die Lektüre der Pamela, der Clarissa, des Grandison!»

Überall forscht Mercier nach Nützlichkeit in politischer und sozialer Beziehung, überall nach dem Ekel vor dem Laster, besonders der hohen Kreise, und nach der Freude an der Tugend, besonders in der niedersten, »würdigsten» Bürgerklasse. Wo das nicht ist, verwirft er die Poesie als Luxusgegenstand; denn vernünftige Gesetze für die Gesellschaft sind ihm von weit grösserer Wichtigkeit als Schönheit und Harmonie.

In Mercier hat ein scharfblickender Sozialpolitiker die Poesie zu rein gesellschaftlichen Hilfeleistungen erniedrigen wollen. Künstlergeist hat dieser kluge Kopf nie besessen.

[1] Neuer Versuch über die Schauspielkunst, pag. 292.

8. Aristoteles.

Es bot sich schon mehreremal die Gelegenheit eines Hinweises, dass Lenz einen Teil seiner Anschauungen aus den kritischen Schriften Lessings schöpfte. Dieser musste ihm schon als Bahnbrecher, als Kämpfernatur sympathisch sein.

Lessing hat Diderot als Kunstrichter neben Aristoteles am höchsten geschätzt und manche seiner Meinungen in die « Hamburgische Dramaturgie » aufgenommen, die deshalb dem Verfasser der « Anmerkungen » Anknüpfungspunkte bieten musste. Wenn Lessing mit Diderot die einheimischen Sitten zur dramatischen Gestaltung empfahl, weil es die Griechen ebenso gemacht hatten, so war dies ganz nach dem Sinne Lenzens. Wenn Lessing den bürgerlichen Menschen ins deutsche Trauerspiel einführte, so konnte Lenz mit ungemischter Freude einstimmen.

Mit lessingschem Spott und lessingscher Streitlust fallen die « Anmerkungen » über die Gestalten der französischen Klassik her: « Da erscheinen die fürchterlichsten Helden des Altertums, der rasende Oedip, in jeder Hand ein Auge, und ein grosses Gefolge griechischer Imperatoren, römischer Bürgermeister, Könige und Kaiser, sauber frisiert in Haarbeutel und seidenen Strümpfen, unterhalten ihre Madonnen, deren Reifröcke und weisse Schnupftücher jedem Christenmenschen das Herz brechen müssen, in den galantesten Ausdrücken von der Heftigkeit ihrer Flammen, dass sie sterben, ganz gewiss und unausbleiblich den Geist aufzugeben sich genötigt sehen, falls diese nicht —» [1] « Spielwerk » nennt Lenz diese Dramen und wie schon Herder « Marionettenpuppen » diese Menschen. Amor

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 202.

regiere da als absoluter König, und alles atme, seufze und blute verliebt. Von der allgemeinen Verliebtheit dieser Stücke will Lenz nur Amor selbst und den Kulissengehilfen ausnehmen.

In augenscheinlicher Anlehnung an Lessings Vorbild stellt Lenz einen Vergleich von Voltaires «Mort de César» mit Shakespeares «Julius Caesar» an. Auch hier wird der Franzose als zu leicht befunden. Neben des Engländers intuitiver naturgewaltiger Offenbarung des Menschenherzens muss sich die ausgerechnete matte Theatralik des französischen Poeten verkriechen. Klar ist, dass Lenz den Gegensatz zur Aufklärung, zum vernunftmässigen Ausklügeln sehr betont und dass Rousseaus Einfluss und die Begeisterung für die Stimmungsgewalten eines Dramas zum Ausdruck kommen. Darin ist der Verfasser der Schrift eben ein Stürmer und Dränger.

Wenn man nun noch die Bedeutung des berühmten 17. Literaturbriefes vom 16. Februar 1759 hervorhebt und bedenkt, welche kühne Neuerungsgedanken — weit über die «Hamburgische Dramaturgie» hinausgehend — Lessing in den Briefen an Mendelssohn geschrieben, so weiss man, dass der Wolfenbüttler Bibliothekar vieles der «Anmerkungen» als eine Widerspieglung seiner eigenen Gedanken und Ideen ansehen konnte. Erich Schmidt hat deshalb in seinem Buche über Lenz und Klinger bemerkt: «Die jungen Leute holten sich aus der hamburgischen Dramaturgie ein paar tüchtige Tragbalken und wollten den Rest dem Verfall preisgeben.»

Dieser «Rest» ist Aristoteles.

Lessing aber hat diese «Anmerkungen» ein «Gewäsch» genannt. Und am 10. April 1775 schrieb Boie an Merck: «Lessing soll mit Gœthens und

Lenzens theatralischen Freibeutereien und am meisten mit den Anmerkungen übers Theater, worin man so wenig Respekt für seinen Aristoteles bezeugt, sehr unzufrieden sein».

Etwas Grosses ist in der Bewegung des Sturm und Drangs, was sie seit Herder von allen vorhergehenden besonders unterscheidet: historisches Empfinden. Ihr wurde es bewusst: man muss auf die ersten Gründe zurück, um das Wesen einer einzelnen Dichtung zu erfühlen; man muss die Menschenseele in ihrer reinsten Form kennen lernen, um die Ursache der Poesie überhaupt zu ergründen. Die Volkslieder aller Zeiten und Länder haben in Herder uns diese reine, primitive, dem Sturm und Drang heilige Menschennatur nahe gebracht. Damit war eine Basis geschaffen für den Begriff der Poesie als Muttersprache des Menschengeschlechts.

Schritt für Schritt ging man weiter. Man hatte bemerkt, wie das Klima und die ganze Umgebung eines Orts sich ihre eigenen Sitten, ihre besondere Religion ausbildeten. Und gerade die Religion galt ja dem neuen Dichtergeschlecht als Boden, aus dem die Poesie erwuchs. Die Religion war ja die erste Formulierung der Sitten, der ursprünglichste Ausdruck des Volksempfindens und Volkscharakters.

Wo nun die Religion verschieden war, da musste die Poesie in ihrem ganzen Charakter auch verschieden sein. Das Verhältnis zu Gott, Welt, Natur war massgebend für die Poesie eines bestimmten Landes. Denn die Genesis der Dichtung war dem Sturm und Drang das Kriterium ihrer Formen.

Einen zweiten mächtigen Faktor in der Bildung und Entwicklung der Poesie sah die neue literarische Bewegung in der Zeit. Der Wesenskern des Menschen ist zwar ewig; denn er ist göttlichen Ursprungs.

Aber er entwickelt sich in der Zeit als ein Produkt aus Vergangenheit und Gegenwart. Dieser göttliche, stetig sich entfaltende Teil im Menschen offenbart sich am reinsten im Trieb zur Kunst, als Kunstgeist. Dieser aber muss seine Formen, Ausdrucksmittel, sein Material aus dem Leben seiner Zeit holen; und diese Ausdrucksmittel müssen ihre feinsten Farben, den Schmelz ihrer Nuancen, den Reiz ihrer durchgebildetsten Formen ändern, wenn die Zeit sich ändert; sie müssen ihre Berechtigung in dem Grade verlieren, als die Zeit ihrer Bildung vor einer neuen in die Vergangenheit sinkt. Alles muss sich entwickeln, es gibt keine festen Kunstformen und Gesetze.

Aus solchen Erwägungen heraus schrieb Herder seine markante Formulierung des Gegensatzes zwischen Shakespeare und den griechischen Dramatikern: « In Griechenland entstand das Drama, wie es in Norden nicht entstehen konnte. In Griechenland war's, was es im Norden nicht sein kann. Im Norden ist's also nicht und darf es nicht sein, was es in Griechenland gewesen. Also Sophokles Drama und Shakespears Drama sind zwei Dinge, die in gewissem Betracht kaum die Namen gemeinsam haben ».[1]

Logisch kam man dann zum Schluss: Aristoteles musste abgewiesen werden, wie man die Zwangsjacke des französischen Theaters abgeschüttelt hatte. Nur machte man in konsequent historischer Auffassung einen Unterschied. Die Regeln des Aristoteles hatten im alten Griechenland ihre Berechtigung gehabt; denn sie waren für ihre Zeit, für ihr Volk und aus dessen Kunstwerken heraus aufgestellt worden. Oder wie Lenz sich ausdrückte: « Aristoteles konnte nicht anders lehren, nach den Mustern, die er vor sich hatte, und

[1] Suphan, Bd. V, pag. 209 f.

deren Entstehungsart ich unten aus den Religionsbegriffen klar machen will». «Die Hauptempfindung, welche erregt werden sollte, war nicht Hochachtung für den Helden, sondern blinde, knechtische Furcht vor den Göttern. Wie konnte also Aristoteles anders: secundum autem sunt mores».[1]

Die Franzosen dagegen wurden in ihrer blinden, autoritätsüchtigen Nachahmung als typische Nichtkünstler verachtet; denn sie waren der Stimme des Volksempfindens und der Zeit gegenüber taub gewesen. Was für die Griechen richtig gewesen, war eben für die Franzosen falsch. Deshalb konnte Lenz sagen: «Bei den Griechen sollte Oedip ein Monstrum von Unglück werden, weil Jokasta durch ihren Vorwitz Apollo geärgert, die Ehrfurcht vor ihm aus den Augen gesetzt. Aber bei Voltaire hätt' er sein Unglück verdienen sollen, oder fort von der Bühne»[2]. Bei den Griechen hatte man echte Menschen in genialen Dramen verkörpert, bei den Franzosen redende Drahtpuppen auf ein konstruiertes Theater gestellt. Aristoteles hatte seine Regeln nach einem bestehenden Theater gemacht, die Franzosen ein Theater nach bestehenden Regeln, und gerade das musste dem Sturm und Drangempfinden äusserst unsympathisch sein.

Aber nicht nur ein falsch verstandener Aristoteles war der Literatur des 18. Jahrhunderts schädlich, sondern die veraltete und zum vornherein unorganische Auffassung des Griechen überhaupt. Es war nach der ganzen Überzeugung der neuen Richtung gleich verwerflich, ob Gottsched die Franzosen, oder Lessing den echten Aristoteles als Kerkermeister der deutschen

---

[1] Lenzens Schriften, Bd. II., pag. 210, 225.

[2] Ebenda, Bd. II., pag. 226.

Poesie anstellen wollte. Was Alexander Pope schon 1725 von Shakespeare gesagt, das mochten die Literaturrevolutionäre wiederholen: einen neuern Dramatiker wie Shakespeare nach den Regeln des Aristoteles beurteilen, heisse einen Mann nach den Gesetzen eines Landes richten, während er nach der Rechtsgesinnung eines andern gehandelt habe. Auf solchem Standpunkt steht der Strassburger Student Lenz als Endglied einer Entwicklung. Wir begreifen nun, was Lessing gegen die «Anmerkungen» empörte. Diese jungen Leute lachten wohl mit ihm über die Franzosen, aber sie wollten auch nicht mehr an den lebendigen Geist des Aristoteles glauben, von dessen Unfehlbarkeit Lessing überzeugt war. Keinen Schritt dürfe man sich von seinen Regeln entfernen, ohne nicht ebensoweit von der Vollkommenheit abzuirren, so hatte Lessing gemahnt. Und nun kam ein junger Literat und wagte es, über die poetische Reitkunst des griechischen Philosophen zu lächeln. Die Lehre dieses Griechen blieb trotz Shakespeares tiefem Eindruck die Achse von Lessings Erziehertätigkeit. Der Standpunkt der Neuerer war in der Tat ein Angriffspunkt gegen ihn selbst.

Grundsätzlich verwarfen die Stürmer und Dränger die Lehre des Aristoteles, und doch kann es sich Lenz nicht versagen, sich in einigen Grundfragen mit ihr auseinander zu setzen. Er schien denn doch zu vermuten, dass es Elemente der Poesie gäbe, die dem Wandel der Zeiten und der Verschiedenheit des Volksempfindens nicht unterworfen sind, die mit den elementarsten Regungen der menschlichen Seele zusammen hängen[1].

Im vierten Kapitel seiner Poetik spricht Aristoteles

[1] Lenzens Schriften, Bd. II. pag. 204 f.

von zwei Quellen der Poesie, dem von Kindheit angeborenen Nachahmungstrieb und dem Wohlgefallen an dessen Erzeugnissen. Lenz behauptet mit Recht, dass er darin nur *eine* Ursache der Poesie sehen könne, eben die Nachahmung.

Nachahmung ist nun auch dem Verfasser der « Anmerkungen » das grundlegende Können des Dichters: Wir fühlen einen bedeutsamen Zuwachs unserer sonst nicht lebenswerten Existenz in der Glückseligkeit, die grossen Werte des höchsten freihandelnden Wesens, Gottes, im kleinen nachzuschaffen. Deshalb ist die Poesie die Muttersprache des Menschengeschlechts; denn sie entsteht schon in jenem primitiven Urmenschen, der sich seiner Stellung über dem Tier bewusst worden ist.

Aristoteles aber, dieser Wirklichkeitsphilosoph, dem die Idee der Schönheit nicht notwendig mit dem Begriffe Kunst verbunden ist, sieht den Unterschied zwischen der Nachahmung des Tieres und jener des Menschen bloss in der grössern Geschicklichkeit des letztern. Der Mensch ahmt vorzüglich nach, das Tier nicht. Das aber kann Lenz nicht genügen, und er spottet: « Ein Glück, dass er vorzüglich sagt, denn was würde sonst aus den Affen werden ». Lenz sieht in dem Nachahmungstrieb des Menschen, « diesem angeborenen Sinn für die Sprache der Götter », einen viel tiefern Unterschied vom Nachäffen des Tieres. Er lässt ihn geboren werden aus einem heissen Drang der menschlichen Seele. Diese hat seiner Auffassung nach den Wunsch, « mit einem Blick durch die innerste Natur aller Wesen zu dringen », den göttlichen Naturgedanken in einer durch ungeahnte Wonne und Empfindung geleiteten Sehnsucht zu erfassen. Auf einmal, voll und ganz wollen wir diese Bereicherung unseres Seelenlebens erfahren, die uns jenem göttlichen Wesen

näher bringt, das wir verehren. Und diesen gesammelten Eindruck kann uns nur die Kunst, nur die Poesie verschaffen.

Die Kunst aber hat, wie alles menschliche, ihre Entwicklungstadien und beginnt mit der Nachahmung. Geleitet von jener Sehnsucht des Göttlichen in uns, kämpfen wir Menschen mit der Mannigfaltigkeit der Naturerscheinungen. Deshalb suchen wir, dem Naturforscher gleich, allen Dingen bis auf Herz und Nieren zu dringen; deshalb müssen wir mit dem edelsten Sinn des Sehens, alles durch und durch zu blicken versuchen, und darum steht am Anfang aller Kunst der Naturalismus.

Über ihn hinaus, aus ihm hervor steigt dann eine Unruhe, das zitternde Verlangen, das Ganze umfassen zu können, die lähmende Furcht, das erste und seine Wirkung schon zu verlieren, wenn man zum zweiten erkenntnisdurstig übergeht. Und immer weiter will man dringen mit « keuchender Sehnsucht », die Welt der realen Dinge wird dem Menschen zu arm, und er schwärmt « nach » Brücken zur übersinnlichen Welt. « Den zitterlichsten Strahl möchte ihr Heisshunger bis in die Milchstrasse verfolgen » und erst an unfassbaren Grenzen, « verloren im Chaos und der Nacht der Welten », notgedrungen Halt machen.

Den Trieb nun, all diese ungeheuern und vielgestaltigen Eindrücke auf einen zu reduzieren, der alles ausdrückt, « das immerwährende Bestreben, all unsere gesammelten Begriffe wieder auseinander zu wickeln und durchzuschauen, sie anschaulich und gegenwärtig zu machen, nehm' ich als die zweite Quelle der Poesie an ».

Und sie führt erst zum Kunstwerk, und zwar durch die Hilfe der Sinne. Diese weisen dem unendlich

strebenden und nach dem Unerreichbaren ringenden Geist den menschlich beschränkten Platz an, wo er sich betätigen soll. Sie sind es, die den in Sehnsucht sich verlierenden Künstler zwingen, seine aus dem All geschöpfte Idee in einem Mikrokosmos, in einem Kunstwerk zu verkörpern. Die Sinne sind dem Dichter wie « ein Bleiklumpen angehängt », der die ins Ungemessne dringende Seelengewalt « wie die Pendel an der Uhr durch seine niederziehende Kraft » zwingt, sich in endlichen, geschlossenen Bahnen zu bewegen. Ohne die Sinne bliebe der Künstlergeist ungeformt. Aus dieser ungöttlichen Wirkung der Sinne und der treibenden Sehnsucht des Göttlichen in uns, aus diesem menschlichen Kompromiss zwischen Wollen und Können ersteht das Kunstwerk der genialen Persönlichkeit.

Wie hoch sich Lenz mit dieser teils durch Herder gestützten Auffassung über Aristoteles erhebt, brauche ich wohl nicht zu erklären.

Nachdem sich Lenz über die Grundlagen der Poesie mit Aristoteles auseinandergesetzt hat, geht er zur « differentia specifica » der einzelnen Gattungen über. Es liegt ihm hauptsächlich daran, die Grenzlinien zwischen dem Epos und dem Drama festzusetzen. Auch darin zeigt sich lessingscher Geist; denn der übrige Sturm und Drang hat das Drama entweder mit Herder allgemein als Poesie oder mit den Frankfurter gelehrten Anzeigen[1] alle Dichtung rein dramatisch angesehen.

Selbstverständlich steht auch in Lenzens Augen das Drama höher als die epische Dichtung. Im Drama gipfelt das Wesen der Poesie, in ihm erfüllt es sich am reinsten und vollkommensten. Kraft, Energie ist das Grundelement der Dichtung überhaupt, so ver-

[1] Siehe Einleitung; pag. 8.

kündete Herder, und im dramatischen Werke liegt der kürzeste Weg zum Ziel dichterischen Schaffens. Der dramatische Dichter kann «sein grosses Bild lebendig machen, wenn er nur sichere Hand hat, in der der Puls der Natur schlägt, vom göttlichen Genius geführt».[1] Aristoteles sieht nun im Drama und Epos viel gemeinsames. Alles was das epische Gedicht enthält, enthalte auch das dramatische, während das Umgekehrte nicht der Fall sei. Zum Drama gehöre also mehr. Beide geben eine Nachahmung von Handlungen durch Personen und ihre Rede. Der wesentlichste Unterschied bestehe darin, dass das Epos eine Erzählung sei und in seiner dargestellten Zeitdauer keine Grenzen einhalten müsse, während das Drama seine Beschränkung in einem Sonnenumlauf finde. Die ersten griechischen Dramen allerdings, wie zum Beispiel die Perser des Aeschylos, hätten diesen Unterschied noch nicht gemacht.

Aristoteles hat wohl die Einheit der Zeit nicht so streng gefordert, wie Lenz das annimmt; aber er hat sie gerne gesehen. Und darin steckt unausgesprochen etwas, was auch dem Verfasser der «Anmerkungen» — wenn auch nicht in dieser Form — sympathisch sein musste. Auch Aristoteles sieht in der dramatischen Dichtungsgattung etwas Energischeres, als in der epischen. Der Erzählung gestattet er unbeschränkte Zeitdauer, dem Drama dagegen stellt er aus ihrem Wesen heraus die Forderung einer stärkern Konzentration, und das äussere Zeichen dieser innern Kraft ist ihm eben die Einheit der Zeit.

Dies aber ist Lenz keine «differentia specifica» «Sind denn die zehn Jahre, die der trojanische Krieg währte, nicht ebenso bestimmte Zeit, als unus solis

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 217.

ambitus.»[1] Und ist die Täuschung, nach der wir drei oder sechs Stunden für einen Tag halten, nicht ebenso gross, als wenn wir sie für ein Jahr oder 10 Jahre halten müssten? Mit Recht betont Lenz, wie schon Lessing, dass diese Forderungen auf der Beschaffenheit des griechischen Theaters beruhen, aus ihr könne man die Einheit der Zeit wie des Orts erklären. Nur so wundert er sich nicht, dass Aristoteles für die beiden Dichtungsgattungen nicht andere und zwar spezifische Unterschiede gefunden hat.

Einen hatte ja der griechische Kunstrichter genannt. Das epische Gedicht erzählt. Daran knüpft Lenz an: «Es springt ja in die Augen, dass in der Epopöe der Dichter selbst auftritt, im Schauspiel aber seine Helden. Warum sondern wir denn das Wort «vorstellen», das einzige Prädikat zu diesem Subjekt, von der Tragödie ab; die Tragödie stellt vor, das Heldengedicht erzählt: aber freilich in unsern heutigen Tragödien wird nicht mehr vorgestellt.»[1] Und wenn Voltaire etwas dramatisiert, so hat er nach Lenz «die epische Trompete am Mund», derselbe Voltaire, der die Regeln des Aristoteles, wie alle Franzosen klassischer Richtung, «bis zu einem Punkte hinausgetrieben hat, der jedem Mann von gesunder Empfindung Herzensangst verursacht».

Was sich Lenz aber unter dem «Vorstellen» des Dramas gedacht hat, das sprach er aus in dem Aristoteles so schroff gegenübertretenden Grundsatz seiner dramatischen Komposition: «Fabula est una, si circa unum sit.»

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 215.

[1] Ebenda, Bd. II, pag. 215.

9. Der Charakter.

«Ich spreche keinem Künstler was ab, sondern will bloss die Grundsätze meiner Kunst, die ich mir von den berühmtesten alten Künstlern abgezogen und lange mit ganz warmer teilnehmender Seele durchdacht habe, dem Publikum vorlegen. Wer bedenkt, was das Theater für Einflüsse auf eine Nation haben kann, wird sich mit mir für eine Sache interessieren, die in Theaterzeitungen und Almanachen gewiss nicht ausgemacht werden wird», so schreibt Lenz in der Selbstrezension des «neuen Menoza» vom 11. Juli 1775.

Ein solcher Grundsatz ist seine dramatische Forderung: «Fabula est una, si circa unum sit.» Und aus Shakespeares Meisterdramen hat er ihn herausgelesen. Menschen bildete Shakespeare nach Lenzens Meinung, und Menschen stehen im Zentrum der Trauerspiele, wie sie Lenz versteht. «Was können wir dafür, dass wir an abgerissenen Handlungen kein Vergnügen mehr finden, sondern alt genug worden sind, ein Ganzes zu wünschen? dass wir Menschen sehen wollen, wo jene nur das unwandelbare Schicksal und seine geheimen Einflüsse sahen. Oder scheuen sie sich, meine Herren! einen Menschen zu sehen?»[1]

Fabula est una, si circa unum sit; «denn der Held ist allein der Schlüssel zu seinen Schicksalen, und du sollst mir keinen Menschen auf die Folter bringen, ohne zu sagen warum. Ich fordere Rechenschaft von dir,»[2] so ruft Lenz dem Dramatiker zu. Ich werde unten erklären, wie logisch Lenz seiner ganzen Auffassung nach zu dieser Überzeugung kommen musste.

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 214—5.
[2] Ebenda, Bd. II, pag. 226, 228.

Ein kurzer Rückblick auf die bisherige Stellung der Kunstkritiker zum Charakter soll vorher feststellen, ob und wie Lenz beeinflusst worden ist.

In dem Briefwechsel mit Mendelssohn zeigt Lessing eine kurze Zeit einen neuen, modernen Zug, wie er später in der Hamburgischen Dramaturgie nicht mehr zu erkennen ist. Jeder Charakter darf mehr in sich bergen, als er zu Beginn des Dramas verspricht, schreibt er im November 1756 an den Freund, und drei Wochen später kann man sogar lesen, dass das Unglück der Hauptperson in einer Tragödie aus dem Charakter erklärbar sein müsse, dass das Schicksal eine Folge des Charakters sei. Man glaubt Lenz zu hören.

In den zwei folgenden Jahren hat dann Diderot ganz ähnliche Ansichten gelegentlich ausgesprochen. Und diesem ist Mercier gefolgt. Liest man Diderots und Merciers kritische Schriften, so wird man leicht Stellen finden können, die wörtlich in die «Anmerkungen» hineinpassen.[1] Und doch sind das nur kometenhaft auftauchende Gedanken und Ideen, die gerade gründlich beweisen, wie wenig sich diese Vorkämpfer einer neuen literarischen Zeit aus dem Bann der alteingesessenen Anschauungen befreien können. Mögen sie auch immer von der unendlichen Verschiedenheit menschlicher Individuen sprechen, mögen sie auch die Entwicklung des Charakters als die vornehmste Pflicht des Dramatikers hier und dort ausrufen und die Darstellung des Menschen in all seiner Mischung von Grösse und Schwäche als etwas bewunderungswertes anerkennen, im Grunde bleiben sie doch beim

[1] Theater des Herrn Diderot, pag. 405. Neuer Versuch über die Schauspielkunst, pag. 142, 201.

alten Liedchen.[1] Sie bleiben Moralprediger überzeugtester Art und sind als solche schon nicht imstande, wirklich die Vorzüge, die Grösse eines aussergewöhnlichen Charakters zu würdigen. Der vorbildliche Mensch ist ihnen eigentlich recht einfach konstruiert: er ist tugendhaft, ein bürgerliches oder soziales Musterexemplar. Das Neue liegt aber gerade in der Wahl der Handlung, deren Plan und Verkettung der Begebenheiten sie in erster Linie interessiert. Diesem Plan zuliebe müssen sich die «Charaktere» Beschneidungen gefallen lassen, bis sie in die auf den tugendhaften Zweck hinzielende Verknüpfung der Ereignisse hineinpassen. Sie wollen die Individualität als solche nicht und sind höchstens freudig berührt, wenn der Gang der Handlung eine solche gestattet. Kurz, trotz aller Anläufe zum Charakterdrama bleiben Diderot und Mercier auch in ihrer Theorie auf jenem Standpunkt, den Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie behauptet: auf der Stufe einer zeitgemässen Auslegung des alten Aristoteles. Allerdings darf man deshalb eine Anregung Lenzens durch Diderot besonders auch hier nicht abweisen; denn es klingt doch wie in den «Anmerkungen», wenn der französische Kritiker einmal in moderner Anwandlung sagt: «Ich meinerseits mache mir weit mehr aus einem Affekte, aus einem Charakter, der sich nach und nach entwickelt und sich endlich in all seiner Stärke zeigt, als aus all den künstlichen Verwicklungen, aus denen man die Stücke zusammensetzt.»

Die Zeit war für sie noch nicht gekommen, praktisch alles durchführen zu können, was sie richtig geahnt. Sie waren Realpolitiker wie Lessing, und darin liegt ihre Stärke, wie ihre Beschränkung.

[1] Theater des Herrn Diderot, pag. 291, 439. Neuer Versuch über die Schauspielkunst, pag. 96, 141, 261—2, 423.

Anregungen und Keime überall! Das müssen wir feststellen und dann besonders, wenn wir untersuchen, wie auf deutschem Boden die direkten Vorläufer Lenzens, Herder und Gerstenberg, gedacht haben. Ihre Stellung zu Shakespeare wird uns dies am ehesten klar machen.

Gerstenberg hatte seine schleswigschen Literaturbriefe als eine Gegenschöpfung zu den berliner Literaturbriefen Lessings aufgefasst. Und dort sollte ursprünglich auch der Herdersche Shakespeareaufsatz erscheinen, dessen Ideen weit zurück zu datieren sind.[1]

Herder sieht in Shakespeare den vorbildlichen Dichter, der mit Göttergriff eine ganze Welt der disparatesten Auftritte zu einer Begebenheit und einer Hauptempfindung zusammenfasst, bei dem die Massstäbe für Zeit und Raum im Innersten vorhanden sind, und der es doch versteht, die höchste Naturwahrheit, verbunden mit grösster Illusionskraft zu geben. Shakespeare bildet einen Mikrokosmos und legt durch die energische Kraft der Poesie eine Weltenseele hinein. Er gibt in jeder seiner Szenen ein dunkles kleines Symbol zum Sonnenriss einer Theodicee Gottes. Die ganze Erkenntnis der Geschichte, eine Geschichtsphilosophie im grossen, spricht aus jeder seiner Meistertragödien. Er hat aus Geschichte Dialog, zum Dialog die Charaktere, aus ihnen die Handlung und durch diese den grossen Haupteindruck geschaffen. Und all dies in einem «völlig Grösse habenden Ereignis», in einer Weltbegebenheit; denn Pan Universum, dieser Riesengott Spinozas, schaut aus den Schöpfungen des grossen Engländers.

Herder wird durch Shakespeare aber nicht dramatisch gepackt, sondern allgemein dichterisch. Zwar

[1] Rudolf Haym, Herder, Berlin 1880—5, Bd. I, pag. 427.

nennt er ihn wohl den « grössten Dramatisten des Nordens »; aber er erklärt uns nicht warum. Ein Gedanke geschichtsphilosophischer Art im höchsten Sinne, eine Hauptempfindung von einer Seele grössten Umfangs, einer Weltenseele, beherrscht ihn am Schluss der Lektüre. Herder liest Shakespeare, empfindet ihn, aber schaut ihn nicht. Er denkt beim Lesen gar nicht daran, dass das Wunderwerk dieser « Gedichte » für die Bretter der Bühne, für Aug und Ohr und für das Spiel der Darsteller geschrieben worden ist, dass es ein Schauspieler gewesen, der es geschaffen.

Der Geschichtsgedanke kann sich zwar nach Herder sehr gut in der Lebensgeschichte eines Menschen ausdrücken lassen, und hier erkennen wir Lenzens Anknüpfungspunkt. Aber damit ist Herder noch lange nicht bereit, das lenzische dramatische Kompositionsgesetz zu meinen. Nicht Leben in erster Linie sieht er in Shakespeares Dramen, sondern Farbe, Stimmung, Gehalt. Er empfängt den Eindruck eines genialen Gemäldes von ungeahnter Grösse.

Gerstenberg hat vor Herder doch etwas dramatischer empfunden. Zwar ist auch ihm das Shakespearesche Drama ein « Gemälde der sittlichen Natur von der unnachahmlichen Kunst eines Raphael »; aber dieses Gemälde ist ihm «lebendig» und weist durch sein Leben zurück auf seine Urheber, die Charaktere. Mit Begeisterung rühmt er denn auch Shakespeares Gabe, diese Charaktere bis in die feinsten Eigenheiten der Leidenschaften, bis in ihre verborgenste Mechanik gestaltet zu haben. « Charakterstücke » nennt er deshalb die Dramen des Briten.

Diese Charakterstücke sind ihm aber keine «reinen Tragödien », und gerade an diesem Ausspruch merkt man, was er sich darunter vorstellt. Er hält sie für Dramen, in denen die Charaktere mit einer besondern

Liebe von dem feinsten Menschenkenner ausgepinselt worden sind und die dann deshalb aus dem « Gemälde » am bemerkbarsten heraustreten. Diese besonders ausgebildeten Charaktere bestehen dann neben dem andern, was sonst ein Drama ausmachen kann, neben der Zeichnung der Sitten, neben der Schilderung des animalischen und geistigen Lebens, als etwas, das Shakespeare am meisten interessiert. Gegen die Charaktere gehalten sieht alles übrige skizzenhaft aus.

Eine grosse Einheit finden Herder wie Gerstenberg in Shakespeares Stücken. Für Gerstenberg geht dieser einheitliche Eindruck lediglich aus Shakespeare selbst hervor, in dem sich die einzelnen Fähigkeiten des menschlichen Geistes in einer Welt ausgeglichener Harmonie zusammenfinden.[1] Äusserlich kann Gerstenberg dagegen nichts Einheitliches entdecken, weil Shakespeare die Einheiten der Zeit, des Orts, der Handlung, des Stils, ja sogar des Zwecks verwerfe, um die Mannigfaltigkeit der Natur zu erreichen.

Herder dagegen sieht die Einheit, den Mittelpunkt jedes einzelnen Werkes in der Weltenseele, jenem Sonnenriss einer Theodicee Gottes, zu dem jede einzelne, scheinbar unorganischste Szene als ein kleines dunkles Symbol hinstrebe. So wird ihm Shakespeares Drama eine « Welt dramatischer Geschichte, so gross und tief wie die Natur », erfasst und begriffen durch den göttlich geborenen Menschengeist.

Unverkennbar hat sich Lenz hier, besonders bei Herder, die Bausteine seiner « Anmerkungen » geholt; aber er fügt sie auf seine Weise zusammen.

« Fabula est una, si circa unum sit,» die Handlung

[1] Vergl. Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 229.

ist einheitlich, wenn sie sich um eine Hauptperson dreht.

Um diesem Kompositionsgesetz nahe zu kommen, muss man sich erst fragen: Was heisst Handlung, was heisst handeln im lenzischen Sinne?

Nach Lenz gibt es auf Erden nur zwei Dinge: verharrende Zustände und Individuen, das heisst Menschen, die sich der Entfaltungsmöglichkeit ihrer innern, von Gott eingehauchten Natur bewüsst sind. Handeln heisst nun, den innern göttlichen Keim entfalten, ihn durchsetzen gegen die ewig zur Stagnation neigenden Zustände. Handeln heisst, sich der Aussenwelt gegenüber als Persönlichkeit im Sinne der innern heiligen Stimme offenbaren.

Der Zusammenhang mit Lenzens Genielehre ist klar. Der Satz « fabula est una, si circa unum sit » ist das praktische dramatische Kompositionsgesetz, durch das sich die oben entwickelte Genietätigkeit wirklich zweckvoll ausleben kann. Logischer ist nie ein Schluss aus den Voraussetzungen gezogen worden als dieser Satz aus der lenzischen Grundauffassung von dem Wirken des dramatischen Genies.

Ich habe das noch deutlicher auszuführen.

Nicht das « Schicksal » handelt, wie die Griechen ihrer Religion nach meinten, sondern der Mensch allein. Der Mensch im Sinne Lenzens ist seinem innersten Wesen nach zur Freiheit von Gott geschaffen und nicht zur Knechtschaft, wie der Grieche durch den Glauben einer « heillosen Religiosität » (Gerstenberg) annahm. Der Mensch soll die treibende Kraft in dem Stillstand und Druck der ewig starrer Dogmatik sich zuneigenden Verhältnisse sein, das wache Bewusstsein einer ungeheuren Entwicklungspflicht in der tyrannischen Selbstgenügsamkeit seiner Zeit. Und er tut's, indem er handelt, indem er sein

Wesen kämpfend entwickelt und dadurch seine Pflicht, sich Gott zu nähern, zu erfüllen sucht. Denn Gott ist das höchste freihandelnde Wesen, das unaufhörlich schafft und ohne Ende sich an seinen Schöpfungen ergötzt. Die Hauptperson im Drama muss nun ein solcher Mensch sein, muss die göttliche Abkunft ihrer Seele erweisen oder zum mindesten ahnen lassen, indem sie mit einem Abglanz der höchsten Freiheit handelt und das heisst: rein aus sich heraus, mit dem innern Zwang ihrer Natur. Die Hauptperson muss im Drama stehen wie Gott in der Welt oder muss wenigstens den Willen dazu haben. Und Lavater hat ja eben deshalb von Gottes dramatischem Willen, von Gott als dem Dramaturgen des Daseins gesprochen.

Wenn man mit dieser Voraussetzung, die sich dem Ideenkreis Lenzens restlos einfügt, an die «Anmerkungen» herantritt, wird man sie auch in diesem vorliegenden Punkte besser verstehen, als man bisher getan.

Naturgemäss finden wir Lenz wieder im Streite mit Aristoteles. Er sagt: «Es kommt jetzt darauf an, was beim Schauspiel eigentlich der Gegenstand der Nachahmung ist: der Mensch oder das Schicksal des Menschen? Hier liegt der Knoten, aus dem zwei so verschiedene Gewebe ihren Ursprung genommen, als die Schauspiele der Franzosen — sollen wir der Griechen sagen? — und der ältern (!) Engländer oder vielmehr aller ältern nordischen Nationen sind, die nicht griechisch gesattelt waren»[1]

Aristoteles und seine Anhänger hatten folgende Ansicht vom Drama: «Das Trauerspiel ist die Nachahmung einer Handlung, einer guten vollkommenen

[1] Vergl. Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 216.

und grossen Handlung, in einer angenehmen Unterredung nach der besondern Beschaffenheit der handelnden Personen abgeändert, nicht aber in einer Erzählung.» Die Aristoteliker leugnen also den Charakter durchaus nicht; aber er ist ihnen nur insofern von Interesse, als er Objekt der Begebenheiten ist. «Die Personen sollen nicht handeln, um ihre Sitten, ihren Charakter darzustellen, sondern diese werden lediglich der Handlungen wegen eingeführt», wie sich Aristoteles ausdrückt. Und zu diesem Zwecke muss die Person in ihrem Charakter selbst einfach und klar sein. Der Charakter muss gegeben sein und zwar so, dass man sich über ihn im Laufe der Begebenheiten nicht mehr den Kopf zerbrechen muss. Er muss gleichbleibend sein. Man verlangt also prinzipiell Typen, nicht aber solche, die etwa eine Abstraktion des «mittleren» Menschen darstellen, sondern die irgend eine Eigenschaft durchgehends hervorkehren. Man muss mit dem Charakter rechnen können; wie er uns einmal vorgestellt worden ist, wissen wir sein Verhalten den Ereignissen gegenüber, deren einheitliche formale Verknüpfung allein künstlerisch interessieren soll. Deshalb meint Lessing, ein Türke und Despot müsse immer despotisch bleiben, auch wenn ihn die Liebe gefangen nehme. Der Charakter ist der Handlung dienstbar, weil eine Tragödie wohl ohne Charaktere, aber nicht ohne Handlung zustande kommen kann. Handlung ist eben Aristoteles möglich ohne den seelischen Motor in der Menschenbrust.

Wie wenig Lenz in diese Lehre einstimmen konnte, ist klar. Ihm musste sie viel zu wenig energisch, viel zu wenig dramatisch, viel zu wenig Gipfelpunkt der Poesie sein. Wohl gibt es auch für ihn ein Schicksal, das handeln will und handelt; aber es hat seinen Sitz in der Brust des Menschen und nicht

in der Aussenwelt der Erscheinungen. Und es handelt durch das « Ich » mit dem Zwange einer innern Naturgewalt. Und dieser innere Zwang ist von aussen betrachtet eben Freiheit. Der Mensch als Individualität ist allein die Aktion in der Entwicklung der Geschichte. Die Aussenwelt hat allerdings auch ihre Gewalten; aber sie sind nicht auf Bewegung gegründet, sondern auf starres Verbleiben; sie sind nicht Aktion, sondern Reaktion, nicht aktiv, sondern passiv. Im Drama aber zeigt sich höchste Aktivität. Handlungen gezeigt an den Personen, das mag Lenz höchstens [1] als Merkmal für die Erzählung dienen; Handlung aus den Personen heraus, durch ihren Charakter gezeigt, ist dagegen das Merkmal der dramatischen Kunst. Ein Charakter ohne Handlung ist Lenz einfach ein Widerspruch in sich selbst, ein Unding: « Als ob die Beschaffenheit eines Menschen überhaupt vorgestellt werden könne, ohne ihn in Handlung zu setzen.» [2] Gottes Wesen ist allein erkenntlich in seinen Handlungen und nicht anders das Wesen des von Gott erschaffenen Menschen; denn « ohne Handeln ist das Leben nur ein aufgeschobener Tod.»

10. Tragödie und Komödie.

Die Hauptperson im Drama ist es, durch die Lenz seinen Zweck der Besserung mittelst der Kunst erreichen will. Die Zuschauer sollen neue, grosse, ungeahnte Empfindungen erfahren, fühlen, wie weit ein Mensch in der Entwicklung seines Innern kommen kann, wie gross und allein menschenwert wahres,

---

[1] Vergl. Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 221.

[2] Vergl. ebenda, Bd. II, pag. 210.

vorwärts strebendes Handeln ist. Deshalb ist die Wirkung der Tragödie und ihre erhebende Kraft bei Lenz anders als bei Aristoteles. Nicht Furcht, als das auf uns selbst bezogene Mitleid, soll die Tragödie erwecken, sondern Hochachtung und Staunen[1]. Staunen soll das Publikum, das gedankenlos Tag für Tag in seinen Verhältnissen dahintreibt wie ein Kork auf dem Wasser, staunen, dass es Persönlichkeiten gibt, die in der Entfaltung ihres innern Lebens zeigen, wie wenig die Verhältnisse noch dem wahren Menschenwert angemessen sind. Die Selbstgenügsamkeit und Schläfrigkeit sollen fallen vor der « Sensation », dass man immer strebend sich bemühen soll, die Stufen zu göttlichen Höhen empor zu steigen. Ein freudiger Wille soll ins Herz einziehen: ein Kämpfer zu werden nach den Zielen der innern Natur, allen Hindernissen mutig entgegen zu treten, auch wenn sie einen zu verderben drohen.

In den feinsten Mischungen des Charakters, in dem differenziertesten Weben von unerschöpflicher Mannigfaltigkeit spricht sich der lenzische Held der Tragödie handelnd aus. Er ist ein Held, ein Bahnbrecher, aber er ist nur ein Mensch. Gott allein vermag, aus sich heraus und ohne die Schranken der äussern Zustände, im höchsten Sinne frei zu handeln. Das kann der Mensch, dieses unvollkommene Geschöpf, das nur einen Teil der höchsten Freiheit in sich trägt, das sich nie ganz von den Zuständen der Aussenwelt, in der es lebt, emanzipieren kann, nur wollen, aber nie erreichen. Der Mensch, die Persönlichkeit, wird nicht immer, ja selten, die innere Kraft besitzen, sich gegen die Gewalt der Zustände siegreich behaupten zu können. Der Mensch wird dem Druck der Ver-

[1] Vergl. Lenzens Schriften; Bd. II. pag. 225.

hältnisse sehr oft kraftlos unterliegen müssen, weil er selbst innerlich zwiespältig ist, weil doch auch viel Konvention ihm ins Blut übergegangen, weil sein Charakter nicht nur eine Ausbildung der innern, heiligen Naturstimme, sondern durchsetzt ist von den Einflüssen seiner Erziehung, seines Milieus. Der Kampf der Individualität wird meistens Tragödie heissen müssen.

Um dies aber fassbar zu machen, ist gerade das feinste Gemälde der Zustände, die feinste Psychologie andererseits notwendig. Denn in all des Helden Handlungen wird sich dieser Kampf des innern göttlichen Wesens gegen die feindliche Aussenwelt einerseits und ihre Einflüsse in des Helden Brust andererseits ausdrücken.

Die äussern Verhältnisse: Not und Gebrechen, Gesellschaft und Staat, scheinen den Kampf oft aussichtslos zu machen. Sie sollen es aber nicht, wenn man auch ihre niederdrückende Gewalt nie ganz wird beseitigen können. Das ist eben Menschenlos. Aber im steten Kampf der Individualität gegen die beengenden Durchschnittsformen — diese brauchen durchaus nicht immer schlecht zu sein — der kollektivistischen Gesellschaft muss das Wachstum einer Kultur vor sich gehen. Mag auch die Individualität tragisch enden, die Keime ihres Wirkens werden nicht verloren gehen. Die Idee wird siegen. Sterbend wird die Persönlichkeit für die Zukunft recht behalten. Die Grenzen der Zustände — die immer wieder Grenzen sein werden — werden sich erweitern, gemäss der Stimme der Natur. Immer mehr wird der freie Mensch in all seinem natürlichen Reichtum empor wachsen als Form seiner göttlichen Seele.

So wird durch diese der individuelle Mensch ein Träger der stetig ansteigenden Entwicklung des Men-

schengeschlechts, deren unerreichbarer Zielpunkt das Wesen Gottes ist.

Dazu muss der Künstler helfen; denn in ihm lebt jener Mensch am klarsten und reinsten. Vor allem aber ist dazu befähigt der dramatische Dichter durch die Gestaltung seiner Hauptpersonen im Trauerspiel. Er wird sie handeln lassen, um in den feinsten Mischungen ihres Charakters ihre relative Grösse, immer aber, um die Sehnsucht des natürlichen Menschen nach immer höher aufstrebender Reinheit und Freiheit zu offenbaren. Und das nannte Lenz mit dem Ausdruck des 18. Jahrhunderts: « bessern ».

Immer wird die Individualität den « engen » Kreis der Verhältnisse sprengen und zur Erweiterung zwingen; immer wird die Gesellschaft, dieses Organ der Zustände, den erweiterten Kreis wieder schliessen. So vollzieht sich die Entwicklung der Menschheit. Ein gewaltiger Idealismus spricht aus dieser Auffassung.

Lenz verneint das Recht der Gesellschaft nicht, indem er sie durch das Individuum bekämpfen lässt. Lenz ist kein Gegner des Staates, wie es Rousseau und dessen extreme Anhänger im Sturm und Drang waren. Lenz will vorwärts und nicht zurück.

Wieder mag ein rascher Rückblick seine Stellung erklären.

Diderot zeichnet den guten Bürger im Staat, den pflichtbewussten Berufsmenschen, der immer weiss, was er dem Gemeinwohl schuldig ist. Der Staat als solcher, als Form der Gesellschaft, dünkt ihn notwendig. Er will freundlich mahnend auf ihn einwirken und etwa bestehende Fehler beseitigen. Denn dazu ist das Schauspiel ein « vortreffliches Hilfsmittel », und der Dichter soll der Regierung ungefähr so beistehen,

wie es ein guter, unbestechlicher und dabei weitsichtiger Minister tut.

Mercier sieht weit mehr gesellschaftliche Gebrechen; er denkt sozialer und deshalb revolutionärer. Er weiss genau, dass die Gesetze, wenn sie segensreich bleiben sollen, nur beschränkte Dauer haben dürfen. dass sie korrigiert werden müssen. Er weiss, dass die Gesellschaftsformen oft von vornherein gegen die Menschenrechte verstossen, und er predigt deshalb ihre Beseitigung; wenn es sein muss: mit Gewalt. Aber er ist niemals auf den Gedanken gekommen, in der Gesellschaft selbst etwas anderes, als eine durchaus vorzügliche Einrichtung zu sehen. Und in direktem Gegensatz zu Lenz hält er es für eine «Torheit», wenn man behauptet, der «gesellige Mensch wäre ein anderer als der natürliche. Das ist falsch. In der geselligen Ordnung sind die Pflichten und Rechte des Menschen ein wenig ausgedehnter: das ist der ganze Unterschied»[1]. Der Name Gesetzgeber bleibt ihm ein «heiliger, über alle andern erhabener Titel». Wenn der Mensch sich selber liebt, so liebt er auch die Gesellschaft[2], über deren Vollkommenheit der Dichter besonders zu wachen hat. Ja, in der Einrichtung des Theaters sieht Mercier geradezu «das Meisterstück der Gesellschaft»[3]. Der gewöhnliche, schwache und irrige Mensch kann oft nur durch das beleidigt werden, was ihn persönlich angeht; der Dichter dagegen muss durch alles aufgebracht werden, «was die Gerechtigkeit, die Gesellschaft beleidigt»[4]. Und die grösste Strafe für einen Verbrecher ist die schandbedeckte Ausstossung aus der Gemeinschaft der Men-

[1] Neuer Versuch über die Schauspielkunst, pag. 295—6.
[2] Ebenda, pag. 306—7.
[3] Ebenda, pag. 6.
[4] Ebenda, pag. 318.

schen. Der Staat ist das gute Prinzip; der Einzelne sucht es als Verbrecher zu stören. Das ist aber um so gefährlicher und leichter, je mehr Gewalt dem Einzelnen gegeben ist, je höher er steht. Im Sinne der Gesellschaft muss sich das Volk erheben gegen die Übergriffe der Machthaber; im Sinne der Gesellschaft muss der Dichter die tyrannischen Könige vor den hohen Richterstuhl seines Genius ziehen. — So denkt Mercier.

Lenz steht in seiner Auffassung von Gesetz und Gesellschaft zwischen Rousseau und den eben behandelten Franzosen. Zwar ist ihm die Gesellschaft durchaus nicht der Träger der Fortentwicklung, sondern, im Gegenteil, das hemmende Prinzip; aber sie ist nun einmal schlechthin nicht zu beseitigen, man muss mit ihr rechnen. Zwar steht ihm das grosse Individuum stets im Kampfe mit den Gesllschaftsformen und deshalb ausserhalb ihrer Grenzen; aber die Errungenschaften der Individualität können doch nur gesellschaftlich verwertet und segenbringend gemacht werden. Das Individuum verhält sich bei Lenz zur Gesellschaft wie das Ideal zur Wirklichkeit, und die Gesellschaftsformen jedes Zeitpunktes sind zu betrachten als ein Kompromiss zwischen den beiden Gegensätzen. Kämpfend steigt die Entwicklung höher und höher, dem idealen Endziele einer Gemeinschaft von Individuen im lenzischen Sinn entgegen.

Aber gerade das 18. Jahrhundert erscheint Lenz wie allen Stürmer und Drängern in sehr traurigem Lichte. Die Gesellschaftsformen seiner Zeit kommen ihm unglaublich dumpf, unerträglich eng vor. Da ist kein befreiender Individualismus möglich, weil der göttliche Funken des Menschen in Schutt und Moder völlig erstickt scheint. Das 18. Jahrhundert Deutschlands ist ja jene Wirklichkeit, aus der sich die ehemaligen

Stürmer und Dränger Gœthe und Schiller resigniert zurückgezogen haben, um in der imaginären Schönheitswelt Griechenlands einen bessern Boden für ihre Dichtung und Persönlichkeit zu suchen.

Was aber die Klassiker taten, das konnte Lenz, der treue Schüler herderscher Ideen, nicht tun.

Bei seinem grossen Verständnis für hellenische Schönheit mochte Herder oft bedauern, dass seine Zeitgenossen der Griechen edle, einfache Harmonie und stille, selbstverständliche Grösse nicht besassen. Und doch hat er verkündet: wir müssen sein, wie wir sein können, darin liege wahre Grösse und echtes Menschentum. «Jeder liebt sein Land, seine Sitten, seine Sprache, sein Weib, seine Kinder, nicht weil sie die besten, sondern weil sie die bewährten Seinigen sind, und er in ihnen sich und seine Mühe selbst liebt. So gewöhnt sich jeder auch an die schlechteste Speise, an die härteste Lebensart, an die roheste Sitte des rauhesten Klimas und findet zuletzt in ihm Behaglichkeit und Ruhe. Selbst die Zugvögel nisten, wo sie geboren sind, und das schlechteste, rauheste Vaterland hat oft für den Menschenstamm, der sich daran gewöhnte, die ziehendsten Fesseln. Fragen wir also: wo ist des Menschen Vaterland? wo ist der Mittelpunkt der Erde, so wird überall die Antwort sein können: hier, wo du stehst, es sei nahe dem beeisten Pol oder gerade unter der brennenden Mittagsonne[1].» Und aus dieser Gesinnung heraus rief Herder seinen Jüngern zu: «Lasst uns, meine Brüder, auch mitten unter einer Wolke arbeiten: denn wir arbeiten zu einer grossen Zukunft!» Der Weg aber führt unter gotischen Wölbungen ins Freie.

Der Dichter schafft aus der gegenwärtigen Volks-

[1] Suphan, Bd. VIII, pag. 26 f.

seele heraus, der Dramatiker fusst in seiner Zeit, so dachte Herder und nach ihm Lenz. Aber während der ideenreiche Lehrer sich damit begnügte nur anzuregen, suchte der Schüler auf seine Weise das Erkannte praktisch, dramatisch durchzuführen; und so kam Lenz auf seine Scheidung der dramatischen Kunst in Tragödie und Komödie.

Auch Diderot und Mercier verlangen den Dramatiker der Gegenwart, auch sie sehen in der dramatischen Kunst lediglich einen Ausdruck der Zeit und der gegenwärtigen Welt der Erscheinungen und des Denkens.

Diderot hat ursprünglich eine unbegrenzte Zahl dramatischer Gattungen aufgestellt, die sich in allen denkbaren Abstufungen zwischen den beiden natürlichen Gegensätzen, Tragödie und Komödie, einfügen. Er ist aber schliesslich doch zu vier vorbildlichen Typen gelangt, um die einzelnen Nuancen besser charakterisieren zu können. Die «lustige» Komödie behandle demnach das Laster, die Fehler, die lächerlichen Eigenheiten des Charakters, die «ernste» Komödie die Tugend und die daraus erwachsende Welt der Pflichten; die «häusliche» Tragödie entnehme ihren Stoff dem Familienkreise und die «hohe» Tragödie dem öffentlichen Leben des politisch bedeutsamen, staatenlenkenden Mannes.

Mercier dagegen erkennt die Quintessenz, den Gipfel der dramatischen, wie aller Kunst überhaupt, in seinem «neuen Drama», das alle Vorzüge des Trauerspiels und der Komödie umschliessen soll. Es soll gesunder, rührender, nützlicher als alle bisher ungeschickterweise gemachten Gattungsunterschiede sein, und alles umfassen, was sich vom Detail des Privatlebens bis zu den Erscheinungen des Gesellschafts- und Staatenlebens an Bedeutsamem erdenken

und beobachten lässt[1]. Diderot wie Mercier schätzen die Tragikomödie nicht. Beide sind überzeugt, dass die Komödie der differenzierten Charakterzeichnung weit weniger bedürfe, als die Tragödie. Und Mercier wiederholt auf diesem Gebiete, was Diderot vor ihm ausgeführt hat. « Die komische Gattung hat Arten und die tragische hat Individua. Ich will mich näher erklären. Der Held einer Tragödie ist der und der Mensch. Er ist Regulus oder Brutus oder Cato und sonst kein anderer. Die vornehmste Person einer Komödie hingegen muss eine grosse Anzahl von Menschen vorstellen ». So schreibt Diderot und, in Abhängigkeit von ihm, Mercier, der die Komödie als ein «Gemälde» der Sitten und nicht als eine Darstellung von Charakteren bezeichnet.[2]

Hier hat Lenz unzweifelhaft seine Anregungen geholt, hier hat er die Bausteine gefunden, die er seiner Grundauffassung von Poesie und Menschheit auf seine Art logisch einzufügen verstand.

Er bemerkt gegen das Ende der «Anmerkungen»: «Meiner Meinung nach wäre immer der Hauptgedanke einer Komödie eine Sache, einer Tragödie eine Person... In der Komödie gehe ich von den Handlungen aus und lasse Personen Teil dran nehmen, welche ich will. Eine Komödie ohne Personen interessiert nicht, eine Tragödie ohne Personen ist ein Widerspruch ». Oder ein andermal: « Die Hauptempfindung in der Komödie ist immer die Begebenheit, die Hauptempfindung in der Tragödie ist die Person, die Schöpferin ihrer Begebenheiten ». Und an einer dritten Stelle der Schrift nennt er die Komödie ein « Volks-

[1] Neuer Versuch über die Schauspielkunst, pag. 24, 126, 135—6.

[2] Theater des Herrn Diderot, pag. 273, 275, 276. Neuer Versuch über die Schauspielkunst, pag. 78, 91—2, 127.

stück »[1]. « Das wärs nun, meine Herren! ich bin müde, Ihnen mehr zu sagen », meint Lenz und ist froh, nicht zu viel gesagt zu haben. Man hat ihn aber auch nicht verstanden[2], und er ist deshalb in der Selbstrezension des « Neuen Menoza » von neuem auf diesen Punkt besonders zurückgekommen, um wieder nicht verstanden zu werden.

In dieser Selbstrezension steht der Satz: « Komödie ist Gemälde der menschlichen Gesellschaft». Wenn man nun weiss, was sich Lenz unter dem Begriff Gesellschaft vorstellt, so wird man auch wissen, dass in der Komödie von Handlung als der Tätigkeit der individuellen Persönlichkeit nicht die Rede sein kann Handeln kann nur die Individualität, und die Gesellschaft ist kollektivistisch. Handeln heisst, sich im Sinne seines göttlichen Funkens rücksichtslos vorwärts strebend entwickeln, und die Gesellschaft sucht stets das Gegenwärtige oder gar Zurückliegende zur Norm zu erheben. Die Gesellschaft ist ein Bild der Zustände und hat stets die Tendenz zum Beharren, zur Trägheit; Das Individuum kämpft für die Zukunft und den steten fortschreitenden Fluss der Entwicklung. Die Komödie stellt nun die Gesellschaft, die Tragödie das Individuum vor; die Komödie gibt ein « Gemälde » des Zuständlichen, die Tragödie gestaltet den Willen, über diese Zustände kämpfend hinaus zu kommen.

Man hat Lenz den Vorwurf gemacht, er wolle mit seiner Auffassung von der Komödie den « elendesten Possen und blödsinnigsten Hanswurstiaden »[3] wieder Eingang ins Theater verschaffen. Ein grösseres Missverständnis kann es nicht geben. Lenz nennt

[1] Lenzens Schriften, pag. 227, 228, 229.
[2] Vergl. Rauch, Lenz und Shakespeare, pag. 26, 28.
[3] Vergl. ebenda, pag. 28.

die Komödie ein « Volkstück », und warum? Seine Selbstrezension gibt Auskunft: « Ich nenne durchaus Komödie nicht eine Vorstellung, die bloss Lachen erregt, sondern eine Vorstellung, die für jedermann ist... Shakespeares Komödien waren für das Volk, und die Unterscheidung von Lachen und Weinen war nur eine Erfindung späterer Kunstrichter, die nicht einsahen, warum der gröbere Teil des Volkes geneigter zum Lachen als zum Weinen sein, und je näher es dem Stande der Wildheit oder dem Hervorgehen aus demselben, desto mehr sich seine Komödien dem Komischen nähern mussten... Komödie ist Gemälde der menschlichen Gesellschaft, und wenn die ernsthaft wird, kann das Gemälde nicht lachend werden. Daher schrieb Plautus komischer als Terenz, und Molière komischer als Destouches und Beaumarchais. Daher müssen unsere deutschen Komödienschreiber komisch und tragisch zugleich schreiben, weil das Volk, für das sie schreiben oder doch wenigstens schreiben sollten, ein solcher Mischmasch von Kultur und Rohigkeit, Sittigkeit und Wildheit ist. So erschafft der komische Dichter dem tragischen sein Publikum. — Ich habe genug geredet für die, die mich verstehen wollen und verstehen können.»

Wir wollen das näher erklären.

Wie sich das Individuum über die Gesellschaft erhebt, so erhebt sich die Tragödie über die Komödie. Die dramatische Kunst soll aber verstanden werden, soll wirken[1]. Je niedriger nun die Stufe ist, auf der sich die Volksentwicklung befindet, desto weniger wird das Volk selbst wissen, wie unfrei, wie ungöttlich, wie unwürdig es dahinlebt. Es wird über die Kerkermauern seines Milieus gar nicht hinaussehen, es wird

[1] Erich Schmidt, Lenziana, pag. 17.

sich seiner Entwicklungsfähigkeit gar nicht bewusst werden, es wird die Schmach gar nicht fühlen, bloss ein kleines, unbedeutendes Rädchen im Getriebe einer unerbittlichen grossen Maschine zu sein. Zwischen dem wahrhaft Guten und Grossen und dem Schlechten und Unwürdigen wird es nicht unterscheiden können, weil alles Gewöhnung, weil nirgends ein Masstab ist. Und doch wird auch diese niederste Stufe der menschlichen Entwicklung, die Lenz im Gegensatz zu Rousseau in der barbarischen Wildheit sucht, die wahre, innere Menschennatur nicht verleugnen können. Sie wird das Talent gebären, das die Niedrigkeit empfindet und die Besserung der Zustände im Sinne der Individualität will und anstrebt. Der Dramatiker dieser Stufe wird deshalb, um verstanden zu werden, die Zustände durch die Komödie schildern, aber schon seinen innern Masstab anlegen, sie so beleuchten, dass die Unwissenheit dem Volke wie Schuppen von den Augen fällt und ein befreiendes Lachen die Zustände lächerlich findet, dass dadurch der Wille geweckt wird, all diese Popanze und Pagoden von tyrannischen Zuständen zu stürzen. Die Selbsterkenntnis, das Bewusstsein, dass man ein besseres Leben verdiene, wird erwachen. Und darin sieht Lenz den ersten Schritt der «Besserung», der Entwicklung[1].

Das Volk hat in seinen besten Köpfen seine Aufgabe erkannt. Es regt sich in ihm der Wille zur Tat, der Wille stärker zu sein, als der Druck enger Verhältnisse. Der dramatische Ausdruck dieser zweiten Stufe ist die Komödie, worin man wohl noch über die Verhältnisse lacht, aber schon traurig gestimmt wird, weil man sieht, wie die ersten Regungen der individuellen Befreiung im schwachen, ungeübten Kampf

[1] Hasenclever, Euphorion, Bd. III., Brief 8.

gegen die alteingesessenen Zustände und ihre Organe kraftlos und wirkungslos absterben. Und doch muss es über diesen Komödien mit ihrem «Mischmasch von Kultur und Rohigkeit, Sittigkeit und Wildheit» wie eine Ahnung und Hoffnung liegen, dass es dereinst den bessern Elementen im Volke doch gelingen werde, sich kämpfend zu behaupten.

Langsam, durch die verschiedensten und abgestuftesten Nuancen hindurch, nähert sich die Komödie der Tragödie, wo zum erstenmal wirklich ein Individuum auftritt und bewusst, aus seiner innern Natur, aus seinem Gefühl heraus, handelt. Aber auch in dieser entwickelten Zeit wird die Komödie ihre vorbereitende Aufgabe immer noch lösen müssen; denn stets wird die Tragödie nur für dasjenige Publikum wirksam sein, das den geschichtlichen Entwicklungsgedanken im Helden nach seinem «Wert auszumessen imstande ist».

Die Komödie hat Menschen geschildert, die in den Banden der Gesellschaft höchstens seufzen können, die aber noch nicht fähig sind, sich ausserhalb ihres Bannkreises als Persönlichkeit hinzustellen und sie zu bekämpfen. Ihnen gegenüber ruft der Held des Trauerspiels aus: «Aber heisst das gelebt? heisst das seine Existenz gefühlt, seine selbständige Existenz, den Funken von Gott?»[1]

Dem Trauerspiel genügen also kleine, schwache, biegsame Menschen nicht, es braucht «Kerle», Persönlichkeiten, die die sittliche Kraft ihres Innern durchsetzen. Das Trauerspiel bekommt seine einheitliche «Handlung» in dem sich vollziehenden Kampf eines Voranschreitenden gegen eine allzu konservative Kulturstufe irgend einer Zeitepoche. Das Gegenspiel

[1] Erich Schmidt, Lenziana, pag. 16—18.

liegt im Widerstand der gesellschaftlichen Organe, die schliesslich den Helden physisch niederringen, aber den Sieg seiner Ideen doch nicht verhindern können. Die Hauptperson einer Tragödie kann aber auch untergehen, weil sie selbst zu stark in jenen Banden steckt, die sie sprengen will, weil sie selbst zu wenig « handelt » und deshalb die Macht der Gesellschaft zu sehr über sich Herr werden lässt. In diesem Falle neigt sich die Tragödie dem Bereich der Komödie zu, wo zwar vieles geschieht, aber nicht « gehandelt » wird.

Lenz kennt eigentlich nur zwei Möglichkeiten der dramatischen Kunst: die Komödie und die Tragödie im oben gezeichneten Sinne. Tragödie wird es aber immer geben, bis die Menschheit eine Gemeinschaft von Individualitäten, von Persönlichkeiten geworden ist, und das ist ein ideales Ziel, bis das Göttliche in uns sich voll und ungehemmt ausleben kann.

Darüber nun, ob eine Zeitepoche oder auch nur ein Teil ihrer Erscheinungen in der Form der Tragödie oder der Komödie gestaltet werden soll, entscheidet der Standpunkt des Dramatikers. Wie Lenz über das 18. Jahrhundert gedacht hat, wissen wir, es ist ihm ein « Mischmasch von Kultur und Rohigkeit, Sittigkeit und Wildheit », und Lenz schreibt deshalb als Produktiver Komödien. Er hat sich zu jenem kühnen Optimismus des « Götz » seiner ganzen Natur nach nicht aufrecken können. Er war als Mensch im Sinne seiner Theorie selbst nicht völlig «Persönlichkeit» und besass als Künstler jene energische Kraft nicht, alles durchsetzen zu können, was er als Grosses erkannt. Er leistete nicht, was er ahnte, er rief dem kommenden Geschlecht, weil er sich selbst zu schwach fühlte: zu vollenden, was er ahnungsvoll begonnen

II. Die Sprache.

« Die Mannigfaltigkeit der Charaktere und Psychologien ist die Fundgrube der Natur, hier allein schlägt die Wünschelrute des Genies an. Und sie allein bestimmt die unendliche Mannigfaltigkeit der Handlungen und Begebenheiten in der Welt. Nur ein Alexander und nach ihm keiner mehr, und alle Wut der Parallelköpfe und Parallelbiographen wird es nicht dahin bringen, eine vollkommen getreue Kopie von ihm aufzuweisen.»[1]

Diese Mannigfaltigkeit der Charaktere kann also der Dichter durch die Handlungen vorstellen. Diese können aber gerade die feinsten Nuancen nicht ausdrücken, und deshalb greift der gestaltende Dichter des Sturm und Drangs neben der Handlung zu dem künstlerischen Ausdrucksmittel der Sprache. Ja, über diese hinaus begegnen wir bei Lenz in seinen ersten Komödien schon der späteren Errungenschaft: der Stimmung.

In den « Anmerkungen » rühmt Lenz an Shakespeare vor allem anderen zweierlei: seine den Begriff Mensch ganz erfüllenden Gestalten und seine Sprache. « Seine Sprache ist die Sprache des kühnsten Genius, der Erd und Himmel aufwühlt, Ausdruck zu den ihm zuströmenden Gedanken zu finden.»[2] Der Sturm und Drang ist sich bewusst, dass in der Sprache all jener Reichtum wie in tiefen Schächten verborgen liegt, der sich in den Gewalten der Leidenschaften, der Liebe besonders, ausdrückt. Das war ein gewaltiger Fortschritt; denn man braucht nur zu Gellert zurück-

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 219.

[2] Ebenda, Bd. II, pag. 229.

zukehren, um in seiner « Schwedischen Gräfin » zu lesen: « Die Sprache ist nie ärmer, als wenn man die gewaltsamen Leidenschaften der Liebe und des Schmerzes ausdrücken will.»

Nichts hat der Sturm und Drang höher gehalten als die Sprache; denn sie ist die gemeinsame Wurzel, aus der Sinnlichkeit und Verstand als zwei Stämme der menschlichen Erkenntnis entspringen.[1] Durch das « göttliche Geschenk der Rede » haben die Menschen erst die Triebfeder wahrer Menschlichkeit bekommen. Göttlich und frei ist die Sprache: sie duldet keine Sklavenketten, so wenig wie die wahre Persönlichkeit, deren Ausdrucksmittel sie ja ist. Und deshalb besitzt sie alle Eigenschaften des individuellen Menschen, des Charakters, sie handelt, sie ist energisch. « Handlung, sagte Demosthenes, ist die Seele der Beredsamkeit und auch der Schreibart.»[2]

Die Stürmer und Dränger haben aber auch gerade auf diesem Gebiet grosse Vorbilder gehabt. Von Lessing holten sie die epigrammatische Kürze des Ausdrucks, von Rousseau das mächtige blutvolle leidenschaftliche Leben,[3] vom Volkslied die schlichte Ursprünglichkeit und von Shakespeare die ungeheure dramatische Energie und formten sich ihre Sprache als mächtiges Werkzeug der Charakteristik.

So ist es kein Wunder, dass Lenz in Strassburg gerade auf dem Gebiet der Sprache am segensreichsten wirkte und im Sinne Hamanns und Herders ihren Ausbau verlangte. Am 2. und 9. November 1775 hat er als Sekretär jener Gesellschaft, die aus

[1] Hamanns Schriften, Bd. VIII, pag. 10, Bd. I, pag. 449.
[2] Ebenda, Bd. II, pag. 111.
[3] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 211.

dem salzmannschen Kreise hervorgegangen war, zwei Sprachvorträge gehalten.[1]

Er stellt grosse Anforderungen an die deutsche Sprache. Auswahl und Mass, Berechnung der Kräfte und Wirkungen, Kürze und Bestimmtheit, Eigenart und Nationalcharakter verlangt er, gibt aber zu, dass man an fremden Sprachen und ihren Vorzügen ein Mittel zum Schliffe der eigenen besitze und dieses nicht aus Nationalhochmut verwerfen dürfe. Ohne rastlose Arbeit sei das Ziel nicht zu erreichen; denn ihm «scheinen in unserer Sprache noch unendlich viele Handlungen und Empfindungen unserer Seele namenlos.» Nach lutherischem Vorbild fordert er, dass man dem gemeinen Manne auf den Mund sehen und lernen müsse, wie sich die Natur bei gewissen Anlässen ausdrückt, dass man diese auf dem Punkte der Leidenschaft ertappen und ihr da die Ausdrücke abstehlen solle, die uns mit der Sache selbst auf ewig entschwunden schienen.

Künstlerische Absicht leitet ihn natürlich vor allem, obwohl ihm die Sprache von allgemeiner Wichtigkeit ist: «Soll ich Ihnen zu bedenken geben, wie viel nicht allein in den Wissenschaften, wie viel selbst im Handel und Wandel und allen andern Begebnissen des menschlichen Lebens, die Liebe und Freundschaft selbst nicht ausgenommen, auf die Sprache ankomme, auf die Art, andern seine Gedanken und Wünsche auszudrücken?»

In der Sprache drückt sich wie in den Handlungen der dramatischen Person die «Idee» des Dichters, sein Hauptzweck der Kunst aus. Durch sie und ihre Charakteristik, durch den Dialog, wirft der echte und moderne Dramatiker seine Schlingen für

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 318, 326.

raturzeitung»: Er starb von wenigen betrauert, von keinem vermisst. Schon Schiller redete von ihm wie von einem längst Verschollenen und Gœthe hat ihn mit einem vorüberziehenden Meteor verglichen.

Das 19. Jahrhundert dachte anders. Seit Dr. Georg Friedrich Dumpf 1816 an alle Literaturfreunde die Bitte um Beiträge zu seiner Lenziana richtete, damit er «dem Toten ein Totenopfer» bringen könne, hat das Interesse stets zugenommen. Man stritt um ihn wie um alle problematischen Gestalten unserer Literatur. Blinde Verurteiler suchten ihn hochmütig der Verachtung preiszugeben, blinde Verehrer den Dichter in ihm auf komische Weise zu erhöhen. Und immer hat man nur den Dichter im Auge gehabt.

Den Einfluss seiner Ideen, seines Wollens, finden wir merkwürdiger- und doch erklärlicherweise weit mehr bei den produktiven Gestalten des 19. Jahrhunderts, bei Dramatikern wie Grabbe, Georg Büchner, Hebbel, aber auch in den Bestrebungen des «jüngstdeutschen» Naturalismus. Überall dort, wo eine wahrheitsdurstige neue Kunstbewegung mit klarer oder undeutlicher Erkenntnis der Ziele in den Gründen des Volkslebens nach verborgenen Quellen der Poesie sucht, die vorangegangenen Epochen kaum denkbar gewesen, finden wir seine Spur. Überall, wo sich auch nur das wieder ausgesprochene Bemühen der Vergeistigung selbst des scheinbar gemeinsten und widerstrebendsten Stoffes verkündet, taucht Lenzens Schatten auf: «Ein feines zugespitztes Gesichtchen, ein scharfer, still lauernder Blick und die liebe Mutter Natur im Herzen und auf der Zunge.»

Inhalt.

I. Einleitung.

Seite

Zur Psychologie der Sturm- und Drangperiode . . 1

II. Lenzens „Anmerkungen".

1. Lenz 22
2. Genie 35
3. Lenz und Gœthe 52
4. Die drei Einheiten (innere Form) 61
5. Zweck der Kunst 76
6. Lenz und Diderot 80
7. Lenz und Mercier 88
8. Aristoteles 95
9. Charakter 106
10. Tragödie und Komödie 115
11. Sprache 129
12. Schluss 132

Untersuchungen
zur
neueren
Sprach- und Literaturgeschichte.

Herausgegeben
von
Professor Dr. **Oskar F. Walzel.**

Zwölftes Heft

Dr. Marie Joachimi-Dege:

Deutsche Shakespeare-Probleme
im 18. Jahrhundert und im Zeitalter der Romantik.

LEIPZIG
H. HAESSEL VERLAG
1907.

Deutsche Shakespeare-Probleme

im XVIII. Jahrhundert und im Zeitalter der Romantik

von

Dr. Marie Joachimi-Dege.

LEIPZIG
H. HAESSEL VERLAG
1907.

Meiner Mutter

Vorwort.

Dieses Buch will in knappem Rahmen die praktische und theoretische Bedeutung Shakespeares für die deutsche Nationalliteratur skizzieren; es will nicht eine nach allen Richtungen hin genaue und erschöpfende Aufzeichnung aller Einflüsse Shakespeares auf die einzelnen Werke der deutschen Dichter, Denker und Schriftsteller geben. Es betrachtet die deutsche Shakespeareliteratur überhaupt nicht an sich, sondern nur als ein Glied in der Entwicklungsgeschichte des deutschen Geisteslebens, soweit sich dieses als deutsche Literatur verkörpert. Es möchte zeigen, wie erst in und durch Shakespeare der deutsche Geist sich selbst in seiner germanischen Eigentümlichkeit, Größe und Tiefe verstehen lernt, und wie dadurch endlich der Faktor gegeben ist, der zu einer deutschen National- und Renaissanceliteratur gefehlt hatte. Es behandelt den Kampf um die Nationalliteratur im 18. Jahrhundert, der in Shakespeare seinen Mittelpunkt hat, und führt aus, daß im Beginn des 19. Jahrhunderts die Romantiker — teils im Verein mit, teils in Opposition zu Schiller und Goethe — alle umstrittenen Probleme vom Standpunkt einer eigenen Ästhetik lösen und unter dem Banner des nun voll erschlossenen Shakespeare den Begriff und das Programm einer Nationalliteratur entwickeln, wie sie im wesentlichen auch heute noch gelten.

Meinem Lehrer, Herrn Professor Dr. Oskar F. Walzel, dessen Anregung und Führung das Buch sein Entstehen und seinen Abschluß verdankt, und der durch sein freundliches Eingehen auch auf persönliche Fragestellung und durch seine weitgehende Duldung rein subjektiver Interessen die wissenschaftliche Arbeit zur Freude machte, spreche ich mit dem Gefühl aufrichtiger Ergebenheit meinen herzlichsten Dank aus.

Berlin, im Juni 1907.

Marie Joachimi-Dege.

Inhalt.

Seite

Überblick 1

Shakespeare im XVIII. Jahrhundert.

Die erste Periode: 6
I. Die Zeit der Polemik und Apologie 6
II. Der junge Lessing in seinem Verhältnis zu Shakespeare 19
Die Übergangszeit zur II. Periode 29
Die zweite Periode: 41
I. Lessings produktive Kritik und Wielands Übersetzung 41
II. Die Einbürgerung Shakespeares auf der Bühne durch Schröder 71
Die dritte Periode: Shakespeare in der Sturm- und Drangzeit 99

Shakespeare vom Standpunkt der romantischen Ästhetik.

Wesen und Programm der romantischen Shakespeare-Literatur 131
Die ästhetischen Fragen der Shakespeare-Literatur des XVIII. Jahrhunderts in romantischer Lösung . 141
Vorbetrachtung 141
Gegen die Korrekten 145
Gegen den Sturm und Drang 158
Gegen die Klassiker 182

Überblick.

Shakespeare und Sophokles sind die beiden Säulen, die den Eingang zu unserer zweiten großen Literaturepoche tragen. Beide wurden um die Mitte des 18. Jahrhunderts eigentlich neu entdeckt. Shakespeare war bis dahin unter dem Schutt der Haupt- und Staatsaktionen begraben gewesen, während Sophokles in Banden enggeschnürter französischer Kunstprinzipien gelitten hatte. Jetzt werden sie in ihrer ursprünglichen Schönheit von neuen, begeisterten Augen gesehen und haben seit dieser Zeit auf die deutsche Literatur einen unberechenbar großen Einfluß ausgeübt, der noch bei weitem nicht erschöpft ist, und in Shakespeares Fall nach menschlicher Berechnung wohl kaum zu erschöpfen ist. — Mit dieser gleichzeitigen Wiederentdeckung der freien Formenschönheit der Antike in Sophokles und des Reichtums und der Tiefe des germanischen Geisteslebens in Shakespeare waren die Vorbedingungen zu einer nationalen Renaissance, wie sie Italien, Frankreich, Spanien, England schon vor Jahrhunderten erlebt hatten, auch für Deutschland gegeben.

Zurückblickend sehen wir heute ganz klar, daß Shakespeare das Schicksal war, zu dem des Herzens Zug die deutsche Seele trieb, die unter dem Druck sozialen und politischen Elends und theologischer Gewissensskrupel fast erstickt war, und die jetzt unter günstigeren Sternen zu neuer Lebens- und Schönheitsfreude und zu neuer Tatkraft erwachte. Denn das

Erwachen der Seele bedeutet zunächst: Wunsch nach Freiheit; und in Shakespeare tritt die verkörperte Freiheit des künstlerisch schaffenden Geistes dem neu erwachenden deutschen Geiste entgegen. — Seine höhere Gebundenheit, den gewollten Rhythmus der Kunst in ihm zu entdecken, war naturgemäß einer späteren Entwicklung vorbehalten. Das ist die Aufgabe, die zuerst die Frühromantiker sich gestellt und gelöst haben. Im 18. Jahrhundert hatte man genug zu tun, den Blick allmählich an „den Koloß" und seine Bedeutung zu gewöhnen und dann sich seiner Größe und Schönheit zu freuen.

Das 18. Jahrhundert.

In der Shakespeareliteratur des 18. Jahrhunderts lassen sich drei Phasen unterscheiden:

I. Die Zeit der Polemik und Apologie; die Zeit der eigentlichen Shakespeare*frage.*

II. Die Zeit des ernsthaften Studiums; der ersten Shakespeareübersetzung; der Bearbeitungen; vor allem der ästhetischen Kritik und der daraus folgenden unbestrittenen Anerkennung des Meisters.

III. Die Zeit der glühenden Shakespeareverehrung und der begeisterten Nachahmung; der Anfang des historischen Verständnisses.

I. *Die Zeit der Polemik und Apologie.* Das ist die Zeit bis zum 17. Literaturbriefe Lessings. Sie beginnt im eigentlichen Sinne mit der Übersetzung des „Julius Cäsar" von Kaspar von Borck; sie ist angefüllt mit den Gottschedschen Angriffen und deren zum Teil sehr matten Zurückweisungen. Gottsched mit seinen „Regeln" ist der allmächtige Gegner Shakespeares. Alles, was für und wider Shakespeare gesagt wird,

steht mehr oder weniger im Banne dieser Autorität und ist deshalb unklar in der Logik und den Resultaten, bis die Aufsätze in den „Neuen Erweiterungen" und Nicolais Artikel in der „Bibliothek" kommen, in denen die Allmacht der „Regeln" (und damit Gottscheds Autorität) stark in Zweifel gezogen und die Shakespearefrage mit der nationalen Bühnenfrage verkettet wird. Dieses leitet über

II. zur Phase der Shakespeare*kritik und -Anerkennung*, in der Shakespeare allmählich zur unerschütterlichen *Grundlage für eine nationale Literatur und Bühne* wird. Hier steht Lessing im Eingange und Mittelpunkt. Seine Ausführungen über das Wesen des Dramas werden für Shakespeares Schicksal in Deutschland entscheidend. Neben Lessing wirken in seinem Geiste Mendelssohn und Nicolai; auf selbstständige Weise Wieland und Schröder; auch Weiße, Eschenburg und andere kleinere Geister gehören hierher.

III. Gerstenberg und Herder gehören schon der dritten Phase an, in der Shakespeare als „Gott" der Stürmer und Dränger eine wilde Gemeinde junger Genies um sich sammelt, in der er als göttlicher Spender den jungen Goethe zum Götz und die anderen je nach den ihnen zugemessenen Gaben zu mehr oder minder eigenartigen Schöpfungen begeistert.

In jeder von diesen Perioden wird eine besondere Richtung der Shakespeareliteratur geschaffen. Jede bereichert sich an der vorhergehenden Epoche, bietet aber doch eine ganz neue Erscheinung dar und trägt die Keime zu neuen Problemen für neue Zeiten in sich.

Alle diese Richtungen und Tendenzen vereinigt, umgreift und verarbeitet dann *die Romantik*. Sie stellt gewissermaßen den See dar, in den die Ströme hineinmünden, in dem sie geläutert werden, und aus dem sie

kräftig und selbstständig wieder hervortreten, um wieder getrennt voneinander ihre Arbeit zu verrichten.

Das 19. Jahrhundert.

In der Shakespeareliteratur des 19. Jahrhunderts haben wir, dank der Romantik, eine Shakespeareforschung auf bewußt-geschichtlicher und deshalb höherer Grundlage als im 18. Jahrhundert. Was Lessing, Wieland, Schröder erstrebten, die Einbürgerung Shakespeares auf der deutschen Bühne und in der Literatur, wird durch die Romantiker erreicht. Die ästhetische Shakespearekritik, die Übersetzungen und Aufführungen, wie sie das 18. Jahrhundert angeregt hatte, erhalten im wesentlichen im romantischen Zeitalter ihre Vollendung. Dagegen wächst die Shakespearephilologie, die Wort- und Detailforschung, erst in der Romantik empor, und bietet auch noch dem 20. Jahrhundert ein unermeßliches Arbeitsgebiet dar. — Der noch aus der ersten Periode der Shakespeareliteratur des 18. Jahrhunderts stammende Streit um die Bedeutung und Größe Shakespeares, seinen positiven Wert und Unwert, lebt im 19. Jahrhundert noch einmal auf als Protest und Reaktion gegen eine einseitige Shakespearomanie, sinkt aber dann zur literarischen Klopffechterei herab und hat sich schließlich in Lagern und Köpfen, wo immer nur Platz für ein höchstes Gut ist, und wo deshalb alle anderen Güter über Bord müssen, zu dem widersinnigen Rufe: hie Shakespeare — hie Goethe verdichtet. Auch in der Shakespeare*nachahmung* steht das 19. Jahrhundert infolge wissenschaftlicher und künstlerischer *Erkenntnis* auf bewußter und deshalb höherer Grundlage, als das 18. Jahrhundert. Sind auch keine gewaltigeren Werke als der Götz oder die Räuber unter Shakespeares Geistessonne emporgeschossen, so

ist doch die Masse der Sturm- und Drangprodukte, die unter Shakespeares Flagge segelten, weit von dem entfernt, was H. v. Kleist, Hebbel und Otto Ludwig uns gaben — vielleicht auch von dem, was uns letzthin das naturalistische und neuromantische Drama geschenkt haben. Doch darf man dabei allerdings nicht vergessen, daß — mit Ausnahme von Otto Ludwig — Shakespeares Einfluß auf den Dramatiker des 19. Jahrhunderts nie ein so ungeteilter hat sein können, wie im 18. Jahrhundert auf die Stürmer und Dränger. Diesen war Shakespeare eben der große Befreier der *deutschen* Muse; als solchem jubelte man ihm zu in maßloser Begeisterung. Die Begeisterung ist im 19. Jahrhundert älter und maßvoller geworden. Sie hat sich zu wissenschaftlichen Taten konsolidiert. Die Shakespeare-Gesellschaft und das Shakespeare-Jahrbuch sind der organisierte Ausdruck dieser neuen, gehaltvollen, arbeitsfrohen Begeisterung.

Wir haben also auf der ganzen Linie eine aufsteigende Bewegung. Ob auch in der Liebe des Publikums zu Shakespeare? Die Antwort — ob ja oder nein — hängt davon ab, wie man die vox populi bewertet: ob man in einem öffentlichen Allgemeininteresse für einen Verfasser bei großem Widerstreit der Meinungen oder in seiner unbestrittenen, stillschweigenden Anerkennung die tiefere Bedeutung seines Einflusses finden will. Für das Publikum des 18. Jahrhunderts war Shakespeare — was? — Gott? Teufel? ein unbegreifliches Genie? ein wilder Barbar? — Jedenfalls eine *Macht*, die auch die Massen innerlich bewegte und erregte. Im 19. Jahrhundert wurde er zum „deutschen Klassiker": Man weiß, was das für ‚das Publikum' bedeutet.

Die erste Periode:

Die Zeit der Polemik und Apologie.

Seit dem Ausgange des Mittelalters krankt die deutsche Literatur an einem inneren Zwiespalt: an der Unmöglichkeit, das, was ihre eigentümlich-volksmäßige Dichtung ist, mit dem in Einklang zu setzen, was ihr in der neuentdeckten griechisch-klassischen Poesie und Kunst als Ideal aller Kunst und Literatur erschienen ist. Alle Versuche, diesen Zwiespalt zu überwinden, auch der von Opitz, scheitern und machen den Gegensatz nur noch deutlicher. Deutschland hatte das klassische Ideal mit den Augen und den Sinnen eines lernbegierigen Schülers ergriffen und versuchte es zu bewältigen, nicht, indem es seine Sänger und Volksdichter sich daran berauschen und entzücken ließ, sondern indem es dasselbe in die Hände der Gelehrten legte, die es untersuchen, verstandesmäßig fassen, wiederkäuen und nachahmen wollten. Was in der Dichtung der anderen Nationen ein Born der Lebensfreude, der Freiheit, des Selbstgefühls und des stolzen Mutes wird, wird so der deutschen Literatur zu einem ernsten, feierlichen, wissenschaftlichen Gewissen, vor dem das nationale Selbstgefühl und das poetische kindliche Selbstvertrauen des Volkes zurückschreckt oder sich in ein Ohn-

machtsgefühl verwandelt. Die Gelehrten aber mit ihrer engen Gründlichkeit scheitern an der Größe der mit der Erbschaft der vergangenen Kultur übernommenen Pflicht. Sie suchen ängstlich nach Anleitung und Beispielen, um die Fülle der Gesichte, die ihnen auf einmal von Hellas und Rom erscheinen, in brauchbare Formen zu bannen, und sie finden diese schließlich in der Theorie und Praxis der Franzosen. So werden die Franzosen anstatt der Griechen das ästhetische Gewissen Deutschlands: ein verständlicheres, eindeutigeres, aber auch ein engeres, dogmatischeres und dem deutschen Wesen fremderes Gewissen als das griechische!

Ihm beugen sich alle jene Kreise, die auf Form und Grazie und literarisches Verständnis Wert legen. Der Geschmack des eigentlichen Volkes aber, das instinktiv sich selbst in der Poesie sucht, findet und darstellen will, kann mit diesem ästhetisierenden Formalismus noch weniger anfangen als mit der reinen Antike und verharrt — von den Bildung und Kultur tragenden Kreisen abgesondert — in seiner mittelalterlichen Roheit und Geschmacklosigkeit und bringt diese auch in seiner Poesie zum Ausdruck.

Am Anfang des 18. Jahrhunderts hat dieser Gegensatz endlich den Höhepunkt erreicht: Das Volk hat eine Bühnenliteratur entwickelt, die nur noch seinen Instinkten und der rohen Schaulust dient; und in Opposition dagegen ist in Gottsched ein französisch denkender Sittenrichter von einer Schärfe und Tatkraft erstanden, wie ihn Deutschland noch nicht gesehen. In dieser extremen Vertretung wird die Unhaltbarkeit und Unwürdigkeit beider Seiten, der volksmäßigen und der literarischen, klar; und damit ist die Vorbedingung für Reaktion und Reformation gegeben: für eine Reaktion gegen das hohle, undeutsche Wesen der Gottsched-

schen Poesie und Theorie und für eine Reformation der deutschen Volksliteratur. — Zunächst tritt nur die Opposition gegen Gottsched literarisch klar zutage; aber jeder Sieg dieser Opposition befreit Kräfte, die direkt oder indirekt, früher oder später, der Schöpfung einer volkstümlich-deutschen National- und Renaissanceliteratur zugute kommen.

Diese Entwicklung der deutschen Literatur ist von Anfang an aufs engste mit der allmählichen Einführung Shakespeares in Deutschland verknüpft; mehr noch: sie ist von ihr bedingt. Wie die meisten großen Umwälzungen in der Geistesgeschichte, so beginnt auch diese mit den unscheinbarsten Anfängen.

Shakespeare ist im Anfange des 18. Jahrhunderts ganz unbekannt. 1682 hatte ihn Morhof allerdings genannt, doch ganz beiläufig, zusammen mit Fletcher und Beaumont[1]).

1708 erzählt dann Berthold Feind aus zweiter Hand, „daß etliche, wenn sie des renommierten englischen Tragici Shakespeare Trauerspiele verlesen hören, oft lautes Halses an zu schreien gefangen und häufige Tränen vergossen“[2]).

1715 faßt Menkens „Compendiöses Gelehrten-Lexikon“ die gesamte Shakespearewissenschaft unter folgender Notiz zusammen: „Shakespeare (William), ein englischer Dramaticus, geboren zu Stratford 1564, ward schlecht aufgezogen und verstand kein Latein, jedoch brachte es in der Poesie sehr hoch. Er hatte ein schertz-

---

[1]) „Unterricht von der Teutschen Sprache etc.“ IV, 229.
[2]) „Gedanken von der Opera“ 109.

hafftes Gemüthe, konnte aber auch sehr ernsthaft sein und excellierte in Tragödien. Er hatte viel sinnreiche und subtile Streitigkeiten mit Ben Jonson, wiewohl keiner von Beyden viel damit gewann. Er starb zu Stratford 1616, 23. April im 53. Jahre. Seine Schau- und Trauerspiele, deren er sehr viel geschrieben, sind in IV Teilen 1709 in London zusammen gedruckt und werden sehr hoch gehalten." Diese Notiz wird 1733 in die Jöchersche Ausgabe des Lexikons übernommen. Sie geht 1743 mit ganz bescheidenen Zusätzen[1]) in Zedlers Universallexikon über; wird 1751 in den Neudruck des Jöcherschen Gelehrtenlexikons wieder aufgenommen, und Gottsched weiß noch 1760 in seinem „Wörterbuch der schönen Künste" nichts anderes zu erzählen.

1726 erwähnte Richey (Hamburger) das erste Stück (die lustigen Weiber) unter Shakespeares Namen.

1732 macht Benthems „Engländischer Kirchen- und Schulenstaat" auf die starke Bühnenwirkung der Dramen aufmerksam: sie könnten einen Heraklitum zum Lachen und einen Demokrit zum Weinen bringen.

Bis zu dieser Zeit also kommt Shakespeares Name nur in untergeordneter Bedeutung vor. Erst 1740 wird er in würdigere Verbindung gebracht.

Dies geschieht durch Bodmer, der in seiner Abhandlung vom Wunderbaren in der Poesie meint, daß die Engländer in ihrem „Sasper"[2]) und anderen, Dichter gehabt hätten, an denen sie ihren Geschmack zu „höhern und feinern Ergetzen zu schärfen, eine Gelegenheit

---

[1]) Theobalds Shakespeareausgabe, Fuller Langbaines „Lives & Characters of the English Dramatick Poets", Elias Schlegels „Vergleichung" werden als Shakespeareliteratur hinzugefügt, sonst nichts.

[2]) Vgl. Karl Elze, Shakesp. Jahrb. 1, 337 ff.: Elze führt aus, daß es sich bei dem Namen Sasper nicht um Unkenntnis des korrekten Namens Shakespeare gehandelt habe, sondern um eine Verdeutschung.

gehabt hätten, der unsere Nation beinahe beraubet" sei. Im nächsten Jahre spricht er über die Darstellung des Wunderbaren bei Shakespeare und übersetzt eine Probe aus dem Sommernachtstraum.[1]) „Unter den Engelländern," sagt er, „hat Sasper den Ruhm, daß er in der Vorstellung solcher Geister und Phantasiewesen, deren Ursprung auf den Aberglauben und die Leichtgläubigkeit gegründet ist, etwas Besonderes gehabt habe, und sie pflegen sich von ihm auszudrücken, daß keinem andern vergönnt sei, den Fuß in den von ihm gezogenen Zauberkreis zu setzen[2])." Die Stelle ist interessant, weil sich Lessing dann mit dieser Frage des Wunderbaren bei Shakespeare beschäftigt hat, und weil sie über Goethe und Herder hinweg schon auf die Romantiker, zunächst auf Tiecks Abhandlung „Über das Wunderbare bei Shakespeare" (1796), weist, die sich bemüht, die *Formeln* dieses Zauberkreises aufzudecken.

Somit ist im Jahre 1741 Shakespeare für die Deutschen wenigstens ein Name, und die Träger des geistig-literarischen Fortschritts, die Schweizer, haben sich schon seiner für die Opposition gegen die Gottschedsche Geschmackstyrannei bedient. Da tritt der Gesandte v. Borck mit der ersten literarisch anerkennbaren Übersetzung eines Shakespeareschen Stückes hervor: *„Versuch einer gebundenen Übersetzung des Trauerspiels vom Tode des Julius Cäsar"*.

Der Erfolg ist — natürlich zunächst eine Rezension von Gottsched, der bis dahin Shakespeare noch nicht erwähnt hatte, obgleich ihm reichliche Gelegenheit dazu in seiner „Kritischen Dichtkunst" geboten war. Er hatte Shakespeare erst jetzt durch die Übersetzung

---

[1]) „Kritische Betrachtungen über die poetischen Gemälde" 170.
[2]) Ib. 593.

kennen gelernt. Er schreibt: „Die Übersetzungssucht ist so stark unter uns eingerissen, daß man ohne Unterschied Gutes und Böses in unsere Sprache bringt: gerade als ob alles, was ausländisch ist, schön und vortrefflich wäre, und als ob wir *nicht selbst schon bessere Sachen aus den eigenen Köpfen unserer Landsleute aufzuweisen hätten.* (Dies im Jahre 1741!) Die elendeste Haupt- und Staatsaktion unserer gemeinen Komödianten ist kaum so voll Schnitzer und Fehler wider die Regeln der Schaubühne und gesunden Vernunft, als dieses Stück Shakespeares ist. Der Herr Übersetzer also, wenn er, wie er drohet, noch mehr übersetzen will, beliebe sich unmaßgeblich bessere Urschriften zu wählen, womit er unsere Schaubühne bereichern will, ehe er sich diese Mühe gibt: sonst wird ihm Deutschland keinen größern Dank dafür wissen als unsern Komödianten, die uns auch eine Menge Stücke aufführen, die sie aus allen kleinen Geistern der Franzosen übersetzet, die von ihren eigenen Landsleuten ausgezischet und verworfen werden.“ [1]) — Wenn je, so macht uns Gottsched hier ungeduldig, wo er v. Borck, dessen Übersetzung noch gar nicht einmal ohne Verdienst war, und dessen guter Wille unsere Anerkennung in so reichem Maße hat, im Namen „Deutschlands“ in ein durchbohrendes Nichtsgefühl zurückschleudern will und dabei das ihm unbekannte Original verspottet.

Desto erfreulicher ist die nächste Folge der Übersetzung, die bekannte „Vergleichung“ von Elias Schlegel [2]). Stellt Schlegel auch im allgemeinen Gryphius über Shakespeare, so finden wir doch in der Vergleichung recht anerkennenswerte Urteile über den letzteren. Schlegel hatte zu dem Original gegriffen und gar man-

[1]) „Beiträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache usw.“ Bd. 7, 516 f.

[2]) Ib. 540 ff.

ches Überraschende darin gefunden. So meint er: Charakteristik der Personen ist Hauptsache im englischen Drama. Shakespeares Helden sind zwar historisch, aber doch vom Dichter selber „gemacht". Also in unserer Sprache: Shakespeare kennt das Geheimnis, wie man historische Helden treu und doch künstlerisch frei gestaltet. Die *Sprache* Shakespeares findet er edel und verwegen, doch — es ist, als sei plötzlich Professor Gottsched sichtbar geworden — auch schwülstig und zu voll von Gleichnissen. In der Darstellung der Gemütsbewegung läßt Shakespeare, meint Schlegel, hinter jeglichem Affekte einen Raum, was ihn vorteilhaft von Gryphius unterscheidet, der alles zu Gemütsbewegung macht und so ins Übertriebene und Lächerliche fällt. Schließlich verraten Shakespeares Sittensprüche eine tiefere Menschenkenntnis als die des Gryphius. — Daß neben diesen Anerkennungen Tadel im Sinne Gottscheds den Hauptteil der Vergleichung ausmacht, ist selbstverständlich, da Schlegel gewissermaßen im Dienste Gottscheds schrieb. Das Auffallende ist in dieser Zeit das Lob und nicht der Tadel: Shakespeare ist unregelmäßig, hat keine Einheiten. Er mischt unpassenderweise das Komische und das Pathetische. Er hat keine Ahnung von dem wahren Zweck der Tragödie, die doch nur *edle* Regungen und Leidenschaften erzeugen soll. Man denke: Er läßt einen Brutus von einer Lampe, einem Kalender und — oh horror! — von einem Schafpelz sprechen. Marc Antons Gleichnisse an der Leiche des Cäsar sind ganz verfehlt und übertrieben, usw. Am Schluß meint Schlegel, daß er wohl alle Schönheiten, aber natürlich lange nicht alle Fehler des Dichters angeführt habe, da dies kaum der Platz dazu sei. Wir können hinzusetzen, daß es ihm wohl auch an Lust dazu gefehlt hat, denn der Mensch Elias Schlegel hatte

augenscheinlich in Shakespeare einen Kunstgenuß gefunden, den der Gottschedianer gleichen Namens nicht ganz zu rechtfertigen imstande war[1]). Schlegel ist später immer tiefer in Shakespeare eingedrungen und hat sein Verständnis durch gründliche Sachkenntnis vertieft, wie wir aus seinen späteren Schriften sehen.

Von Gottsched aber war eine Kenntnisnahme der eigentlichen Sachlage nicht zu erwarten.

1742 polemisiert er gegen den „Spectator", der behauptet hatte, daß ein einziges Stück von Shakespeare, in dem nicht eine einzige Regel der Schaubühne beobachtet sei, ihm lieber wäre als irgend eine Geburt der neueren Kunstrichter, in denen keine von allen Regeln verletzt sei. Gottscheds Antwort darauf ist natürlich gepfeffert. Es fallen Ausdrücke über Shakespeare wie: unordentlich, unvernünftig, niederträchtig, ekelhaft, denn — so begründet Gottsched seine Schmähungen — im Julius Cäsar wirft der Dichter „alles untereinander. Bald kommen ... Handwerker und Pöbel, die wohl gar mit *Schurken* und *Schlüngeln* um sich schmeißen, bald kommen wiederum die größten römischen Helden!" Daß der für die tragédie classique schwärmende Gottsched eine derartig gemischte Gesellschaft allerdings „nicht ohne Ekel" sehen konnte, wer will es bezweifeln? Und da nun gar die Einheiten gar nicht beobachtet und sogar wider alle „gesunde Vernunft" Gespenster auftraten, wer wird es da einem Gottsched verdenken, wenn er seine Zeit mit der Lektüre eines solchen Pfuschers nie vergeudet hat. Konsequent bis zu seinem Tode hat er diese Antipathie gegen Shake-

[1]) Siehe A. W. Schlegels Urteil über die Vergleichung: Dram. Vorl. II, Bd. 3, 382.

speare gewahrt und ihr fast jedes Jahr wenigstens einmal Ausdruck gegeben. 1747 kommt er z. B. zu folgendem Schluß: Seit 150 Jahren haben die Engländer Shakespeare bewundert, folglich hat weder die englische Sprache, noch die Einsicht der Engländer in die Regeln der freien Künste seit 150 Jahren einigen merklichen Zuwachs erhalten. Oder 1753 betet er den Franzosen nach, daß Shakespeare ein großer Mann gewesen sei, den man hätte ins Tollhaus bringen müssen; 1755 druckt er mit sichtlichem Behagen Johnsons Einleitung zu Frau Lennox' „Shakespeare illustrated" ab, ein Werk, das Shakespeares „Fehler" verbessern sollte. —

Die Apologie gegen die Angriffe aus dem Gottschedschen Lager ist meist recht schwach. Die Allmacht der durch französische Theorie und Praxis geweihten Regeln zu bezweifeln, dazu gehörte damals in Deutschland mehr Geist und Mut, als die Apologeten besaßen. Sie entschuldigen Shakespeare vor der mächtigen Autorität, aber sie rechtfertigen ihn nicht, noch weniger greifen sie diese selbst an. So heißt es im Jahre 1744 (Neuer Büchersaal, Heft 8): „Wimmelt Shakespeare oft von Fehlern? Das ist nur gar zu wahr, und wer kann „das ändern?" Er war ein niedriger und ganz und gar ungelehrter Komödiant." Aber in der gleichen Abhandlung heißt es auch: „Diesen Schriftsteller nach aller seiner Vollkommenheit zu empfinden, das steht nur den wenigen erhabenen Geistern unter den Engländern an; ihn aber tadeln, das ist noch schwerer!" — Was man lobt, lobt man im Anschluß an die englische Meinung; was man tadelt, tadelt man in Ansehen des deutsch-französischen Standpunkts. — Im gleichen Jahre, in der gleichen Zeitschrift, findet sich noch eine sehr nette Bemerkung, die Blick für Shakespeares Eigentümlichkeit verrät; in dieser heißt es, daß die Franzosen Shake-

speares Feuer nicht verstehen *könnten*; weil sich ihre *Sprache* nicht zur Übersetzung des Shakespeare eigne[1]).

Auch Elias Schlegel wagt damals von Dänemark aus ein offenes Wort, das den Kern der Sache trifft. Er sagt, kein Theater sei schlecht und barbarisch, weil es nicht nach dem Muster des französischen eingerichtet sei.

Aber erst 1753 tritt dem Gottschedschen Tadel ein selbstbewußter Verteidiger entgegen in einem anonymen Mitarbeiter der „Neuen Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens"[2]). Seine Abhandlung erinnert uns schon an die Lessingsche Epoche. Schon von ihm wird Shakespeare *den Griechen an Geschmack gleichgestellt.* Er wagt zu bedenken, ob es nicht vielleicht ein Vorteil gewesen sei, daß Shakespeare die Alten (und damit die Regeln der Schaubühne) nicht gekannt habe, da diese Kenntnis vielleicht „seinem *liebenswürdigen Ungestüm* und der *Schönheit* seiner Ausschweifung" Schranken gesetzt hätte. Hier schon die Frage, ob Shakespeare wirklich ein vollständiger *Natur*poet gewesen sei: eine Frage, die grenzenlose Begriffsverwirrung angerichtet hat, die im Sturm und Drang (durch Rousseau verschärft) eine wahre Revolution in der Literatur hervorrufen sollte, deren Lösung noch die Romantiker lange Abhandlungen widmen mußten, obwohl sie eigentlich Lessing schon in den Literaturbriefen in der Hauptsache beantwortet hatte, wenn er von Shakespeare als einem Genie sprach, das alles der Natur

---

[1]) A. W. Schlegel führt den Gedanken aus: Dram. Vorl. III, 21. Derselbe Gedanke wird übrigens auch im XVIII. Jahrhundert noch des öfteren ausgesprochen; so auch von Hartmann in einem Briefe an Bodmer, 7. Juli 1765. (Briefe berühmter und edler Deutschen an Bodmer. Hsg. von Ständlin.)

[2]) Ob Ast, der wunderliche Erzieher Ludw. Schröders, der Verfasser des Artikels ist, wie Litzmann annehmen möchte (Ludw. Schröder I, 76, Anm.), wage ich nicht zu entscheiden.

zu danken *scheint* und doch vor den *schwierigsten* Vollkommenheiten der *Kunst* nicht zurückschreckt. Der hier erwähnte Artikel steht auf dem Standpunkt des Sturmes und Dranges, der Shakespearenaturalisten, wenn man so sagen darf: „Shakespeare," heißt es darin, „entfernt von erlernter Kunst, folgte der Natur, denn diese sprach mehr *durch ihn*, als er nach ihr." Er war „eine reiche Zeugung der Natur", „eine majestätisch-göttliche Baukunst". Auch das Problem der Vermischung von Komik und Tragik wird schon aufgeworfen und wesentlich zugunsten Shakespeares entschieden. Man findet, daß bei Shakespeare die Komik und Tragik gleichermaßen vortrefflich ist. Shakespeares *Charaktere* werden „Meisterstücke" genannt; Falstaff (bei dem allerdings bedauert wird, daß so viel Verstand und Witz an einen Heuchler und Lügner vergeudet sei), Parolles, der dem besten aus Plautus zur Seite gestellt wird, Petruchio, Beatrice und Benedikt, Rosalinde, Thersites, Shylock werden angeführt. Shakespeares *Sprache* sei „natürlich". Zum Schluß bemerkt aber auch dieser Verfasser, daß es „töricht" sein würde, Shakespeare „von allen Fehlern frei zu sprechen"; freilich sei Shakespeare fehlerhaft, wenn man ihn nach den Gesetzen des Aristoteles beurteilen wollte, doch dies „würde hart sein", da ja Shakespeare dieselben gar nicht gekannt habe. Lessing indessen hat später auch mit dem Aristoteles in der Hand Shakespeare nicht „fehlerhaft" gefunden; und das ist auch gut, denn mit einer petitio ignorantiae ist in Shakespeares Fall kaum durchzudringen, da Shakespeare die Regeln des Aristoteles (in englischer Modelung) ziemlich sicher gekannt hat, und da er sich erlaubte, Shakespearesche Dramen zu schreiben, trotz einer ganzen Reihe von Kunstrichtern, die ihm unter Aristoteles geweihter

Autorität eine bessere Art Gottschedscher Prinzipien mit mehr als Gottschedschem Geist vortrugen und ihm die Fahne der Drei-Einheits-Vernünftigkeit usw. ins Gesicht schwangen[1]).

[1]) Sidney: Apologie for Poetrie (1595); Arbers Reprints 1898, S. 63ff: „For it [Gorboduck] is faulty both in place and time, the two necessary companions of all corporal actions. For where the stage should alwaies represent but one place and the uttermost time presupposed in it, should be, both by *Aristotles precept and common reason*, but one day: there is both many dayes, et many places, inartificially imagined. But if it be so in Gorboduck, how much more in all the rest? where you shal have Asia of the one side, and Affrick of the other... Now ye shal have three Ladies, walke to gather flowers, and then we must beleeve the stage to be a Garden. By and by, we heare newes of shipwracke in the same place, and then we are to blame, if we accept it not for a Rock ... Now, of time, they are much more liberall, for ordinary it is that two young Princes fall in love. After many traverces, she is got with childe, delivered of a faire boy, he is lost, groweth a man, falls in love and is ready to get another child, and all this in two hours space: which *how absurd it is in sense*, even sense may imagine, and Arte hath taught, and all *auncient examples* justified ... And do they not knowe that a tragedie is tied to the lawes of Poesie and not of Historie?" Sidney empfiehlt daher, alles was die Regeln zu verletzen beiträgt, zu *erzählen* und nicht auf der Bühne *darzustellen:* „by some Nuncius, to recount thinges done in former time, or other place". Dann verwirft er auf Grund der Aristotelischen Ausführungen über das verschiedene Wesen von Geschichte und Tragödie das ganze Entwicklungsdrama als solches zugunsten des analytischen [„Lastly if they wil represent an history, they must not (as Horace saith) begin ab ovo: but they must come to the principall point of that one action, which they will represent"] und spricht sich gegen die Mischung von Komischem und Traigschem aus: „But besides these grosse absurdities, how all theyr Playes be neither right Tragedies, nor right Comedies: mingling Kings and Clownes ... so as neither the admiration (Bewunderung) and commiseration (Mit leid), nor the right sportfulness, is by their mungrell Tragy-comedie obtained ... Where the whole tract of a Comedie should be full of delight, as the Tragedy shoulde be still maintained in a well raised admiration." — Ein ganz ähnliches Programm entwickelte George Wetstone schon 1578. Auch er beruft sich ausdrücklich auf Aristoteles. In seiner „Dedication to Promus" heißt es: The English man in this quality [als Dramatist] is most vain, indiscreet and out of order. He first grounds his work on improbalities, then in 3 hours runs he

Mit diesem Artikel, der selbstredend unter englischem Einfluß steht[1]), tritt die Shakespearefrage schon in ein helleres Licht. Von der Streiterei über Regelmäßigkeit und Unregelmäßigkeit, bei der Shakespeare als Muster für die Regellosigkeit dient, geht man in literarischen Kreisen zur Lektüre Shakespeares im Original über[2]). Es bereitet sich ein Umschwung vor; ganz allmählich fängt man an, in Shakespeare einen großen Meister, ein Genie zu sehen, für das die landläufigen Wertmaßstäbe und die bisher gültigen Grundsätze und Regeln der Kritik viel zu eng und einseitig sind. — Wie langsam aber dieser Umschwung in der Nation als Ganzes erfolgte, wird uns klar, wenn wir hören wie *Haller* noch 1771 urteilt, und wenn wir bedenken, daß die Schlegels und Tieck noch im späteren Lebensalter die ganze Wucht und Schärfe ihrer Kritik anwenden um Shakespeares Dramen davor zu retten, von der öffentlichen Meinung in „Fehler" und „schöne Stellen" zerlegt zu werden. Haller schrieb in den Göttinger gelehrten Anzeigen (1771, S. 1175): „Shakespeare hat überhaupt unnachahmlich schöne Stellen, aber aus Mange-

through the world: marries, gets children, makes them men, men to conquer kingdoms, murder monsters: bringeth gods from heaven and devils from hell and that which is worst their ground is not so imperfect as their working indiscreet. They make a clown companion with a king. In their grave counsels they allow the advice of fools, yea they use one order of speech for all persons". (Vgl. Spingarn: „Literary criticism in the Renascence period. Columbia University 1898.) Von diesem Standpunkt gesehen, erscheint der Prolog zu Heinrich V. wie eine Entschuldigung Shakespeares.

[1]) „Bettertons" wird genannt, aber auch Shaftesburys Einfluß ist unverkennbar.

[2]) Über die Kenntnis der englischen Sprache und der anderen englischen Einflüsse im deutschen Publikum des 18. Jahrhunderts siehe: Karl Elze: „Die englische Sprache und Literatur in Deutschland." Dresden 1864. — Max Koc : „Über die Beziehungen der englischen Literatur zur deutschen im 18. Jahrhundert." Leipzig 1883.

an Geschmack sinkt er in die niedrigsten. Es ist freylich wahr, der Geschmack seiner Zeit hing am Hanswurstischen. Dies mag eine Entschuldigung für Shakespeare seyn, nicht aber für die Schauspiele, deren Ziel die Vollkommenheit ist. Gelehrt war Shakespeare nicht. Sein Theseus spricht vom Aristoteles. Wir können auch sein Lob nicht zugeben, daß er die Leidenschaft so vortrefflich geschildert hätte, wenigstens nicht die Liebe." [1])

Wir haben hiermit die Shakespeareliteratur bis zum Jahre 1753 verfolgt. Jetzt fängt sie an, sich zu komplizieren und erneute, besondere Wichtigkeit dadurch zu erlangen, daß der erste große deutsche Denker und Dichter des 18. Jahrhunderts, der erste nationale Gesetzgeber der deutschen Literatur, *Lessing*, zu ihr in Beziehung tritt. Freilich ist diese Beziehung zuerst eine oberflächliche. Wie weit sie geht, sei in kurzer Untersuchung festgestellt. —

Der junge Lessing in seinem Verhältnis zu Shakespeare[2]).

Lessing hat in Leipzig (1746—1748) als Lustspieldichter debütiert. Er kennt nicht nur die zeitgenössische deutsche, resp. sächsische Komödie, er hat auch die französischen und dänischen Lustspiele aufs gründlichste gelesen und hat sich auf eigene Faust (wahr-

---

[1]) Vgl. Gött. gel. Anz. 1765, 89f; 113f; — ib. 1768, 198; — 1765, 1126; — 1764, 1070; — 1764, 92 und siehe dasselbe im Tagebuch: I. 260, 298; II. 201 u. 202; 204; 20; 207. L. Hirzel (Hallers Gedichte) spricht über Hallers Verhältnis zu Shakespeare (Siehe Register 420).

[2]) Ich gebe diese kleine Skizze (an der Hand von Lessings Werken und Erich Schmidts „Lessing") an Stelle einer umfänglichen Auseinandersetzung mit Biedermann, Hettner, Koberstein, Gervinus, Danzel, Hense u. a.

scheinlich mit Weiße und Mylius zusammen) an die Engländer herangemacht. Dabei ist bemerkenswert, daß er die modernen englischen Lustspiele zu seinen eigenen Lustspielexperimenten nicht brauchen kann, denn, wie er sagt, sind ihm die romantischen englischen Lustspiele „zu üppig". Man könnte vielleicht bei diesen „zu üppigen" und darum unbrauchbaren Stücken an Shakespeares romantische Stücke, den „Sommernachtstraum" usw., denken. Man müßte — um dies ganz klarzustellen — nachforschen, ob Stücke Shakespeares in den von Lessing benutzten englischen Dramensammlungen vorlagen. Doch es ist wohl wahrscheinlicher, daß Lessing die wilden Komödien der Decadence des Elisabethinischen Dramas gemeint hat, für die dann „zu üppig" eine ganz milde Bezeichnung war.

Nach *neu*englischem Muster will Lessing 1748 zwei Lustspiele: „Der Leichtgläubige" und „Die Witzlinge" auf das Theater bringen. Wycherley und Shadwell sind seine Vorlagen. Lessings Ideal ist damals, ein deutscher Molière zu werden, und daß ihn *diese* Engländer nicht von seinem Ziele ablenken, ist klar: wollte jeder von ihnen doch ein *englischer* Molière sein. Trotzdem fand Lessing bei ihnen schon manchen Zug, den er im französischen Lustspiel nicht fand, und der in England eine Reminiszenz an Shakespeare und das Elisabethinische Drama war: schärfer umrissene Figuren, mehr derben Humor und gelegentliche Satire. Auch die Einführung von sozialen und religiösen Problemen, wie sie Lessing im Juden und im Freigeist unternimmt, geht mehr auf England als auf Frankreich zurück. Doch dies ist nur stofflicher Einfluß. Sein höchstes Muster für die *Form* findet er, wie jeder Dramatiker seiner Zeit, der auf literarische Bedeutung Anspruch macht, bei den Franzosen. Sein Streben geht damals,

wie E. Schmidt sagt, nach einem Kompromiß zwischen London und Paris, vor allem nach größerer *Einfachheit*.

Unser Lessing ist also wenigstens im Hauptprinzip mit Gottsched einig. Seine Zeit ist vollkommen angefüllt mit der Komposition der Jugenddramen, die sehr regelmäßig, sehr französisch, sehr typenreich und charakterarm durchaus à la mode mit Gottschedschen Regeln gearbeitet sind. Lessings Jugenddramen führen uns „aus schülerhaftem Borg und aus den Niederungen öder Sittenpredigten, possenhafter Streiche, flacher Liebeshändel, unvollkommener Charakterstudien, schlechter Komposition, halber Probleme, doch mit persönlichen Bekenntnissen und eigenartigen Tendenzen einer fruchtbaren Zukunft entgegen," sagt E. Schmidt; und diese neue Zeit fängt in Berlin an, wo Lessing zunächst aufhört, selbst Lustspiele zu schreiben und anfängt, sich ein wenig auf die Theorie und gründlich auf das Studium der Alten zu werfen.

Es ist das Ende des Jahres 1749, als Lessing in Gemeinschaft mit Mylius seine „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters" ins Werk setzt. Äußerlich ist kein großer Fortschritt bemerkbar. Es geht zunächst ganz im Fahrwasser des gelobten Gottschedianismus — wie erst praktisch, so jetzt theoretisch — weiter. Das Gute des Unternehmens ist hauptsächlich *indirekt*, in Lessings Entwicklung, fühlbar geworden, dadurch daß es ihn in Beziehung brachte zu den vielen landläufigen Meinungen und Theorien über das Theater und das Wesen des Dramas. Einer solchen Mannigfaltigkeit von zum Teil sich widersprechenden Meinungen gegenüber mußte es aber einen Lessing zur Klarheit und Wahrheit treiben. Der Boden, auf dem die verschiedenen Theorien stehen, wird geprüft und dabei als sandig

befunden, und so muß Lessing den Spaten immer tiefer und tiefer einsetzen, bis er schließlich nach langem, unermüdlichem Suchen in dem recht verstandenen Aristoteles den wahren oder doch besten Grundstein zu finden meint, auf dem er dann *seine Dramaturgie* aufzubauen für möglich hält. Denn, sagt er, „mit dem Ansehen des Aristoteles wollte ich bald fertig werden, wenn ich es nur auch mit seinen Gründen zu werden wüßte." Also Aristoteles — die griechische Ästhetik — wurde der Grundstein; der germanische Shakespeare aber wurde Muster und Autorität. Denn die Shakespearefrage war, als Lessing sie aufnahm, schon so weit gediehen, daß ein gewissenhafter Forscher sich mit ihr auseinandersetzen mußte. Der Notwendigkeit, für den britischen „Koloß" Raum zu schaffen, verdankt Lessings Dramaturgie zum großen Teil ihre Höhe, Weite und unvergängliche Würde.

Aber von Gottsched zu Aristoteles-Shakespeare war noch ein weiter Weg. Vorläufig hören wir nichts von Aristoteles und so gut wie nichts von Shakespeare. Das einzige, was in den „Beiträgen" auf Neuerung und Fortschritt deutet, ist erstens die Bemerkung, daß der einseitigen Bevorzugung der Franzosen durch eifriges Studium *der Alten*, Italiener, Spanier *und Engländer* entgegengearbeitet werden sollte; und daß „Shakespeare, Dryden, Wicherley, Vanburgh, Cibber, Congreve Dichter" seien, „die man bei uns fast nur dem Namen nach" kenne, obgleich „sie unsere Hochachtung sowohl als die gepriesenen französischen Dichter" verdienten; zweitens die Ankündigung einer Abhandlung über die dramatischen Charaktere (eine eingehende Betrachtung der dramatischen Charakteristik wäre immerhin schon etwas Neues gewesen); und drittens als wirklichen ersten Schritt auf der Shakespeare-Aristoteles-

Bahn der Satz: „Das ist gewiß, wollte der Deutsche in der Dramaturgie seinem eigenen Naturell folgen, so würde unsere Schaubühne mehr der englischen als der französischen gleichen."

Trotz dieses verheißungsvollen Satzes schweigt sich die Zeitschrift vollständig über das englische Theater aus. Man singt Gottscheds Lob und preist seine Verdienste als „unwiderleglich". Obgleich sich die Gelegenheit bietet, werden die alten Volksschauspiele nicht verteidigt; die Abhandlung des Corneille über die Regeln des Dramas wird abgedruckt und von den drei Einheiten als dem Abc des Dramatikers gesprochen. Man bedauert, daß Deutschland keinen Destouches oder Voltaire hervorgebracht habe, und man bittet sogar für die Alten, daß man sie doch nicht nach den feineren Sitten der Neuzeit aburteilen solle. Für all das war Lessing zum mindesten verantwortlicher Redakteur. Sklavische Unterwerfung lag ihm aber auch jetzt schon fern. Mit Gottscheds geheiligter Fünfzahl der Akte hatte er schon im „Freigeist", im „Juden" und im „Schatz" gebrochen. Und bei Plautus, der um diese Zeit sein Held und Studium ist, gefällt ihm besonders die Mischung von Ernst und Komik.

Bis zum Jahre 1749 kannte Lessing von Shakespeare wahrscheinlich nur die Borcksche Übersetzung des Julius Cäsar. Wann er diese zum erstenmal las, wissen wir nicht. Wie sie ihn beeinflußt hat, können wir nur vermuten. Aus dem Jahre 1749 liegt das Fragment des „Henzi" vor. Ob wir darin eine Frucht dieser Lektüre sehen dürfen? Ich wiederhole nur kurz Erich Schmidts Ansicht, die in Gegensatz zu Danzels u. a. tritt: Das Stück kann nicht von Shakespeare beeinflußt sein, denn es ist nicht shakespearisch. Es ist nicht shakespearisch, weil es die Einheiten bewahrt, und somit sich

aller freien Bewegung begeben hat. Henzi ist nicht Brutus, sondern ein redender Tugendstock, Vernier ist nicht Mischung von Cassius und Portia; Ducret ist kein heruntergekommener Antonius, und das ganze Stück hat überhaupt keine Charaktere, sondern Typen, wie man sie bei Crebillon, Voltaire und anderen Franzosen findet. — Selbst wenn man dies alles zugäbe, so wäre damit die Frage der Beeinflussung von Borck-Shakespeare nicht aus dem Wege geräumt. Es kann sich nicht darum handeln, festzustellen, ob das Stück im besten Sinne shakespearisch ist. Dazu müßte man erst feststellen, ob ein Alexandrinerstück überhaupt shakespearisch in unserem heutigen Sinne sein kann, und wieviel schon die Borcksche Übersetzung von Shakespeares Geist und Lebendigkeit verloren hatte. Auf die Frage: ist der „Henzi" shakespearisch? muß die Antwort unbedingt „nein" lauten. Messen wir aber das Fragment an den Jugenddramen Lessings, dann müssen wir sagen: Henzi ist ein Fortschritt auf der Bahn von Gottsched zu Shakespeare. Was dürfen wir mehr erwarten? Lessing hat es ja auch bei vollständiger Kenntnis und tiefstem Verständnis Shakespeares nie zu dessen Leichtigkeit in der Massenbewegung gebracht. Shakespeares Freiheit der Technik und der Charakterisierung haben wir in Lessings Dramen natürlicherweise auch nie. Selbst der *reife* Lessing braucht ein *Schema*, um schaffen zu können. Selbst wenn er sich ganz frei geben will, braucht er ein System, nach dem er frei ist. Lessing, dem Denker, wird eben das aus dem Denken kommende Schaffen zur „Kategorie". Man vergleiche nur das Faustfragment mit der Lehre, die es illustrieren soll! Lessing hat dies stets sehr wohl empfunden und eingestanden; z. B. wenn er in dem so oft mißbrauchten Zitat von „Druck- und Pump-

werk" spricht, oder wenn er gerade anläßlich des Henzifragmentes sagt: „Gewisse große Geister würden diese kleinen Regeln ihrer Aufmerksamkeit nicht würdig geschätzt haben; wir aber, wir anderen Anfänger in der Dichtkunst, müssen uns denselben unterwerfen." Mit diesen „gewissen großen Geistern", die die kleinen Regeln für unter ihrer Würde achten, kann Lessing nur nach England zielen, und eigentlich kann man kaum anders annehmen, als daß *Shakespeare* gemeint ist, denn das moderne englische Drama strebte damals nach Regelmäßigkeit, und das *nach*-shakespearesche, altenglische war wohl kaum die Produktion „großer Geister", wie Lessing solche verstand. Daß Lessing mit dieser Stelle nach England zielt, hat E. Schmidt besonders betont. Lessing hätte also bei seinem Henzi wenigstens an Julius Cäsar *gedacht* und Shakespeare als den *größeren Geist* empfunden. Daraus würde sich erklären, daß er im Henzi mehrmals direkt Front macht gegen den hohen Stil der Franzosen; dann auch indirekt gegen diese arbeitet, indem er bürgerliche Männer als Helden verwertet, eine wahre Begebenheit zum Muster nimmt, ohne sie künstlich zu verwickeln und zu steigern, wie die Franzosen es taten, daß er die Liebe nur als Episode behandelt, *Leben* anstatt Sittensprüche geben will und schließlich doch gerade das Motiv des Julius Cäsar in moderner, zeitgemäßer Handlung entwickelt und dabei ausdrücklich den *Brutus* vergleichenderweise *erwähnt*, ganz so, wie in „Miß Sara Sampson" Medea und in der „Emilia" die Virginia erwähnt wird, welch letztere stets unangefochten als die antiken Vorbilder für Lessings Dramen gegolten haben.

Ich kann nicht umhin, im Henzifragment einen entscheidenden weiteren Schritt vom französischen Theater weg zu Shakespeare hin zu sehen und zugleich

Henzi als die erste Arbeit Lessings, die zum Teil wenigstens unter dem *mittelbaren* Einfluß der Shakespeareschen Dramatik steht, zu verzeichnen. — Daß Lessing in seiner Praxis sich nie ganz vom französischen Theater emanzipiert und zum englischen gewandt hat, und daß Shakespeares Einfluß auf den Dramatiker Lessing nie ein ungeteilter gewesen ist, soll dabei gleich betont werden.

Der eigentliche Führer Lessings zu Shakespeare im Original ist vermutlich Voltaire gewesen. Im vierten Stück der „Beiträge" (1750) werden „des Herrn von Voltaire Gedanken über die Trauer- und Lustspiele der Engländer", von Mylius[1]) übersetzt, gebracht. Voltaires „Gedanken" sind so voll von inneren Widersprüchen im Bewerten der Shakespeareschen Dramen und bringen dabei so viel Interessantes im einzelnen — z. B. den Monolog „To be or not to be"[2]) aus Hamlet — daß sie einen Lessing mit dem „immer regen Drang nach Wahrheit" veranlassen mußten, sich durch Kenntnisnahme des Originals ein eigenes Urteil zu bilden. Ein Satz aus diesen „Gedanken" mag die Voltairesche Art charakterisieren: „Es gibt nämlich so schöne Szenen, so große und furchtbare Partien in seinen ungeheuerlichen Farcen, die man Tragödien nennt, verstreut, daß seine Stücke immer mit einem großen Erfolg gespielt worden sind. Die Zeit, die allein den Ruf der Menschen macht, macht am Ende ihre Fehler achtbar. Die meisten bizarren und gigantischen Ideen dieses Dichters haben im Verlauf von 200 Jahren das Recht erworben, für erhaben

[1]) Mylius, Lessings Mitredakteur, schätzte für seine Person Shakespeare sehr wenig. Er nennt, wohl im Banne Voltaires, „Romeo und Julie" „ein in Form und Materie sehr fehlerhaftes, lustiges Trauerspiel", und spottet über Shakespeares Tropen.

[2]) Schon damals mit „Sein oder Nichtsein!" übersetzt.

zu gelten."[1]) Über das englische Theater im allgemeinen aber bemerkt Voltaire: „Das poetische Genie der Engländer gleicht bis jetzo einem dichten Baume, den die Natur selbst gepflanzt und unzählige Äste treibet und mit Gewalt ohne alle Gleichheit wächst; der aber eingeht, sobald man seine Natur zwingen und ihn als einen Baum in den Gärten zu Marli beschneiden will."[2])

Lessing als 21jähriger Literat durchschaute vielleicht Voltaires Charakter nicht genügend, um auch seinen Schlußfolgerungen zu mißtrauen; aber die engen Beziehungen zu diesem und zu Mylius bürgen dafür, daß er Shakespeare — zum Teil wenigstens — gekannt hat. Da Mylius, der Übersetzer des Hamletmonologes, sein Zimmergenosse war, liegt auch die Vermutung nahe, daß er den Originaltext des Hamlet wenigstens gesehen hat.

So stehen die Dinge zwischen Shakespeare und Lessing bis zum Jahre 1753. In diesem Jahre verlassen Mylius und Voltaire Deutschland; und damit wird Lessings Bahn erst ganz frei. — Er ergibt sich jetzt rückhaltlos seinem für die deutsche Literatur so folgenreichen Studium der Griechen und der Engländer.

---

[1]) Über „Voltaire und Shakespeare" siehe August König, Shakesp.-Jahrb. X, 259. Voltaire wird je länger desto mehr ein erbitterter Feind Shakespeares und versucht die neue Richtung, die er mit seinen „Gedanken" auch für Frankreich eingeleitet, am Schluß seines Lebens mit allen Mitteln zu vernichten.

[2]) Goethe greift im „Wilhelm Meister" diesen Vergleich mit einem Baume auf, um die organische und deshalb unverletzliche Einheit der Hamlet-Tragödie zu illustrieren (II; Kap. IV). Wilhelm Schlegel lehnt ihn ab: Da könnte man ja denken, „daß Zweige weggeschnitten, andere eingeimpft werden könnten, ohne den freien, königlichen Wuchs zu entstellen, und die Spur der Schere sichtbar werden zu lassen. Wie aber, wenn ein dramatisches Gedicht dieser Art noch mehr Ähnlichkeit mit höheren Organisationen hätte, an denen zuweilen die angeborene Mißgestalt eines einzigen Gliedes nicht geheilet werden kann, ohne dem Ganzen ans Leben zu kommen". A. W. Schlegels Werke VII 33.

Von diesem Augenblicke müßte man eigentlich den Anfang der deutschen Renaissance datieren, denn damit mündeten die beiden großen Tendenzen, national und antik, die sich durch die Jahrhunderte hindurch in Deutschland fruchtlos hemmend entgegengearbeitet hatten, in *einen* Geist ein und zwar in einen solchen, der weit genug war, um ***beide in sich zu vermählen*** und Kraft genug besaß, die Früchte dieser Vereinigung lebendig für die Zeit und Ewigkeit ***zu gestalten.***

Die fünfziger Jahre bringen den Übergang von der ersten zur zweiten Phase. Nicolais Forderung, daß der Deutsche nicht so sehr Regeln von den Franzosen als Darstellung der Charaktere von den Engländern lernen solle, ist das erste deutliche Anzeichen des Umschwungs. Frankreich oder England? heißt die zunächst erhobene Frage, an die sich eine Reihe tiefer greifender Fragen knüpfen. Durch Lessings Richterspruch im 17. Literaturbrief (1759) werden diese im wesentlichen entschieden. Damit beginnt die zweite Epoche.

Die Übergangszeit zur II. Periode.

(Vom Jahre 1753 bis zum 17. Literaturbrief.)

Jetzt läßt sich besonders Nicolai vernehmen[1]). Er ist klarer, bestimmter und unabhängiger in seinem Urteil als die damalige Kritik; auch geht er vom Zeitgenössischen und Nationalen aus. Er beginnt, als erster, energisch den Kampf gegen die Regeln selbst, gegen die ganze Gottschedsche Zwangsmethode in der Bühnenverbesserung. Ganz richtig bemerkt er, diese sei früher am Platze gewesen, jetzt aber überflüssig geworden. — Nicht so sehr *was* er sagt, als die Art *wie* er es sagt, gibt den Ausschlag. Mit seinem ungeduldigen: „Die Regeln sind dasjenige, was ein Deutscher am ersten weiß" und seiner Betonung der von den Engländern zu lernenden Charakteristik ist die Shakespearefrage in ein rechtes Licht gerückt. Er befürwortet zwar auch eine mäßige Kenntnis der Regeln, doch wenn er zwischen den Fehlern der Engländer und den Tugenden der Franzosen wählen soll, so zieht er die ersteren vor, denn in der französischen Komödie weiß er schon, was er sehen wird: „Einen verliebten Herrn, einen lustigen Diener und ein Kammermädchen, das witziger ist als seine Gebieterin." — Die persönliche Note und der Versuch einer Begründung seiner Anschauungen gegen die Regeln

---

[1]) Bibliothek der schönen Wissenschaften von 1755.

machen Nicolais Artikel wirkungsvoller als den ästhetisch viel feineren und verständnisvolleren in den „Erweiterungen".

Es ist von mehr als einem Literarhistoriker behauptet worden, daß Lessing erst nach und durch Nicolai angefangen habe, sich mit Shakespeare zu beschäftigen. Das ist nicht unbedingt richtig, wie wir gesehen haben. Lessing befreundet sich mit Nicolai nach der Lektüre der Aushängebogen der „Bibliothek". Er hatte also ähnliche Ansichten wie Nicolai, schon als er den Artikel las[1]). Denn so wenig man Bestimmtes über Lessings Shakespearestudien sagen kann, so kann man doch feststellen, daß er sich (1755) indirekt wenigstens Shakespeare wieder um ein Beträchtliches genähert hat, und zwar durch die Vermittlung des *bürgerlichen Trauerspiels*.

---

[1]) Die Anschauung, daß er selbst noch in letzter Minute Nicolai die Shakespeare betreffenden Ideen beigebracht habe, ist wohl unbedingt mit Biedermann (Zeitschrift für deutsche Kulturgesch. 1876, neue Folge, 414ff.) abzulehnen. Dessen Frage, ob es möglich sei, daß der 22jährige Nicolai selbst die Spur gefunden, „deren bewußte Verfolgung einen so wesentlichen Teil des Verdienstes von Lessing ausmacht", scheint mir von untergeordneter Bedeutung. Warum nicht? — Aber konnten nicht *zwei* junge Leute mit offenem Blick und hellem Verstand, mit mehr Liebe für die Sache der deutschen Literatur als für ihren persönlichen Vorteil, zu gleicher Zeit und unter gleichen Bedingungen zu ähnlichen Reformvorschlägen kommen? Es gibt immer nur *eine* richtige Lösung für jedes Exempel und diese ist für *alle* rechten Denker. Dabei entscheidet nicht der Zufall, sondern logische Notwendigkeit. Je mehr Köpfe die rechte Lösung für ein Problem finden, desto besser. Ob dieser oder jener das Exempel *zuerst* heraus hat, ist wohl weniger bedeutend, als die Art und Weise wie er die gewonnenen Resultate in der Praxis verwendet. In dieser Angelegenheit ist die Hauptsache, daß sich in Nicolai und Lessing Köpfe fanden, die die Bedürfnisse der deutschen Literatur einsahen und deshalb ihrer *naturgemäßen* Entwicklung den Boden bereiteten. Nicolai spricht (in seiner Anmerkung zu Lessings Brief an ihn vom 28. Juli 1756) davon in sehr bescheidener Weise: „Meine Abhandlung geriet also, wie sie damals geraten konnte, und ihr einziges Verdienst möchte sein, nach der damaligen Lage,

In England war das bürgerliche Trauerspiel eine Reaktion gegen die Pseudoklassizität des den Franzosen nachgeahmten modernen Dramas und ein Zurückgreifen auf das Elisabethinische, besonders Shakespearesche Drama. — In ihm soll das Allgemeinmenschliche wieder in den Vordergrund treten. Shakespeare, der nie ganz Vergessene, erlebt jetzt in England eine Neuauflage nach der anderen. Garrick bringt ihn zur Darstellung auf der Bühne; man verkündet seine Größe und Herrlichkeit in langen und kurzen Abhandlungen. *Genie* wird Schlagwort. Man verlangt, daß das „Genie" wieder wie zur Zeit der Elisabeth auf der Bühne herrsche, und da gerade keines zur Hand ist, ergreift Lillo als Schöpfer eines bürgerlichen Trauerspiels das Zepter. Fehlt es ihm auch an Geist und Kunst, das Allgemein-

---

allenfalls einige Aufmerksamkeit auf die fast ganz verlassene deutsche Bühne erweckt zu haben." (Das sieht nicht so aus, als hätte er dieses Interesse für die Bühne fremder Anregung verdankt.) Lessing aber hat um diese Zeit mit Sicherheit von Shakespeare gewußt, er brauchte also nicht erst von Nicolai zu Shakespeare geführt werden, wie Max Koch z. B. annimmt, und auch Biedermann ausführt, wenn er sagt: „Nichts bekundet, daß Lessing vor 1759 (!) tiefer in Shakespeares Geist eingedrungen — denn Shakespeare richtig *kennen* und seinen *ganzen* Wert *er*kennen mußte für einen Lessing eins und dasselbe sein." Shakespeare *ganzen* Wert konnte auch Lessing erst aus der Kenntnis des *ganzen* Shakespeare erkennen. Doch warum sollte Lessing nicht diesen Wert zum Teil schon 1755 erkannt haben, auch wenn er nicht ausführlich darüber redete?! — Dieselbe Anmerkung Nicolais fährt fort: „Sonderbar ist es mir jetzt noch, daß ich damals Shakespeare gegen Moses verteidigen mußte, er hatte ihn aber noch gar nicht im Original gelesen und ich wenig davon." — Hätte Nicolai auch Lessing erst auf Shakespeare hinweisen müssen oder hätte auch Lessing damals Shakespeare noch nicht im Original gelesen gehabt, so hätte Nicolai dies wohl bei dieser Gelegenheit als ein noch größeres Kuriosum mitgeteilt. Man kann sich ja auch beide, Lessing und Nicolai, von dem Artikel in den „Neuen Erweiterungen" von 1753 inspiriert denken. Doch wie gesagt, die ganze Angelegenheit ist eher interessant für den Literarhistoriker, als bedeutend für die Literarhistorik.

menschliche zum Ewigwahren und -schönen zu verklären, so kann er doch das Alltägliche und Bürgerliche schrecklich und interessant zugleich — vor allem aber unsäglich rührend — dramatisch gestalten. Er scheint, eine unerhörte Neuheit zu bringen; aber was das Neue war: die freie Wahl des Stoffes und der Technik, die Annäherung an das wirkliche, bürgerliche Leben, die Darstellung von sich entwickelnden Charakteren, des sich mit den Handlungen der Menschen verkettenden Schicksals, war shakespearisch. Man braucht es sich nur ins Grandiose gesteigert, oder ins Künstlerische gemildert vorzustellen, um die hervorstechenden Merkmale des Shakespeareschen Dramas zu bekommen.

Lessing begrüßt diese Blüte des englischen Dramas aufs freudigste. Sie erscheint ihm wie ein zwar recht ungestalteter, aber — den französischen Statuendramen gegenüber — doch „lebendiger Mensch". Gleich macht er sich daran, dem Verwachsenen einige Unebenheiten abzunehmen und gibt uns 1755, also in dem gleichen Jahre, in dem Nicolai für die englische Bühne gegen die Regeln eingetreten war, *sein* bürgerliches Trauerspiel: „Miß Sara Sampson", in dem er äußerlich viel weniger frei als Lillo und innerlich viel edler und künstlerischer, einen wirklich energischen Anlauf nimmt, seine Jugendarbeit und seinen von französischen Sternen erleuchteten Bildungsgang zu verleugnen und nach englischem Muster der deutschen Bühne ein ihr angemessenes Drama zu geben.

Auch theoretisch ist Lessing weiter gegangen. Von 1754—58 erscheint seine „Theatralische Bibliothek", und wir brauchen sie nur mit den „Beiträgen" zu vergleichen, um eine entschiedene Abwendung vom Französisch-konventionellen wahrzunehmen. Hier haben wir teils entlehnte, teils selbständige Erforschung der

Engländer neben der der Alten. Ausdrücklich wird das englische Theater das „allerinteressanteste" „nach dem griechischen"[1]) genannt. Hier wird theoretisch festgelegt, daß die im bürgerlichen Trauerspiel herrschende *Lebendigkeit* und *Wahrheit* für das Drama die *Hauptsache* sind, um derentwillen alle Unregelmäßigkeiten gerne mit in den Kauf genommen werden können. Shakespeares England und die griechische Welt spiegeln sich gemeinsam in diesen Blättern, und jetzt, wo *wahre* Germanität und *echte* Antike einander gegenübertreten, scheinen die Unterschiede weniger schroff und treten die Ähnlichkeiten schon klarer hervor.

Die Shakespeareanregungen mehren sich von Jahr zu Jahr. 1756 bringen dieselben „Neuen Erweiterungen", die 1753 den anonymen Artikel über Shakespeare gebracht haben, eine getreue Übersetzungsprobe aus Richard III. in Prosa mit einer Vorrede, die ihren englischen Ursprung an der Stirn trägt, und in der es heißt: „Eine Übersetzung von einem ganzen Stücke des Shakespeare würde vielleicht sehr wenig Beifall von dem deutschen Geschmack erhalten. Warum? Weil wir lieber das elendeste Stück, darinnen alle Regeln der drei Einheiten mit allen Unvollkommenheiten der tragischen Schaubühne verbunden werden, zu lesen gewohnt sind, als daß wir die Kühnheit eines erhabenen Genies, das keinen als seinen eigenen Vorschriften folgt, in allen seinen schönen Unvollkommenheiten bewundern sollten. Shakespeare war *zu groß*, sich unter die Sklaverei der Regeln zu demütigen. Er brachte dasjenige, was andere der Kunst und der Nachahmung zu danken haben, aus dem Überflusse seines eigenen Geistes hervor. Man muß ihn unter die Anzahl derjenigen von den Dichtern

[1]) In einem Artikel von Nicolai.

rechnen, welche man *Erfinder nennet, und deren es vielleicht in allen Weltaltern und aus allen Völkern zusammen genommen nicht viel über ein halbes Dutzend wird gegeben haben.*" — Wir erstaunen über die Frühreife dieses Urteils. Es war wohl für seine Zeit zunächst noch zu reif. Es weist schon auf Gerstenberg und Herder.

Aber auch in Frankreich selbst wird gegen die Allmacht der „Regeln" mit Shakespeare zu Felde gezogen. Diderot, dem Lessing so manche Anregung verdankt, schreibt: „Aristoteles verzeihe mir, doch es ist ein fruchtloses kritisches Geschäft, ausschließlich Regeln aus den vollkommensten Werken zu ziehen, als wären die Mittel des Gefallens nicht unendlich. Die Regeln haben aus der Kunst eine Routine gemacht, ich weiß nicht, ob sie mehr genützt als geschadet haben. Wohlverstanden: sie haben dem Durchschnittsmenschen genützt, aber dem Genie geschadet." Und ein Genie, das ihm über alle Regeln, allerdings aber auch über alle Begriffe geht, ist ihm Shakespeare.

Mittlerweile haben sich in dieser Übergangszeit die Hauptprobleme der deutschen Literatur herausgeschält und haben sich miteinander und mit der Shakespeare- und Regelfrage aufs engste verbunden. Die Shakespearefrage und die Regelfrage haben sich zur ***nationalen Bühnenfrage vertieft***, und diese führt zu ***der Frage nach dem Wesen und Zweck des Dramas überhaupt.*** Schon klingt auch das Wort „Genie" in diese Streitfragen hinein, aber dieses ist noch nichts weiter als ein dunkles, von England übernommenes Schlagwort. Erst in der späteren Entwicklung der deutschen Literatur wird es zum festen Begriff, zum Mittelpunkt und Kampfzeichen für eine neue literarische Strömung.

Lessing geht diesen Fragen schon in der Übergangszeit nach. Zu ihrer Lösung greift er bezeichnenderweise

zum Originaltext der Aristotelischen Theorie. Damit hat er die ganze deutsche Ästhetik seit dem Zeitalter der Renaissance ad acta gelegt und hat seine Theorie da angeknüpft, wo auch die anderen Nationen zur Zeit ihrer Renaissance ihre ästhetischen Spekulationen verankerten. Lessings Aufgabe war es augenscheinlich, durch die Theorie und Spekulation das an der deutschen Literatur wieder gut zu machen, was durch Theorie und Spekulation an ihr gesündigt worden war. — Eine schlechte Theorie, die alle produktiven Kräfte knechtet und hemmt, kann immer nur durch eine gute Theorie, die die Geister freigibt, überwunden werden — wenigstens bei uns im spekulativen Deutschland, wo es jedem Einzelnen ein Bedürfnis ist, sich und seine Handlungs- und Denkweise unter einem „höheren Gesichtspunkt" zu sehen und zu rechtfertigen. Auch die deutsche Literatur brauchte den höheren, theoretischen Gesichtspunkt, ehe sie die großen Muster und Meister frei bewundern und sich am Genie der bisher Getadelten wirklich entzünden konnte. So bedauerte Lessing wohl unnötigerweise, daß er von der Theorie und nicht von der Praxis ausgegangen sei: „Seitdem ich bedauere, die Dichtkunst des Aristoteles eher studiert zu haben als die Muster, aus welchen er sie abstrahierte, werde ich bei dem Namen des Sophokles, ich mag ihn finden, wo ich will, aufmerksamer als bei meinem eigenen," sagt er. — Was Lessing aus der griechischen Ästhetik gewinnt, kommt zunächst der Shakespeare- und nationalen Bühnenfrage zugute. Vorläufig aber spricht sich Lessing nur im Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai darüber aus. Nach manchem ersprießlichen Hin und Her kommt es zu folgenden vorläufigen Resultaten über *das Wesen und den Zweck der Tragödie:* Aristoteles verlangt, die Tragödie soll Leidenschaften

erregen. Dies interpretiert Lessing ganz im Sinne der damaligen Zeit: sie soll *rühren*. Die einzige Leidenschaft, die sie im Zuschauer erwecken kann und erwecken soll, ist *Mitleid*. Schrecken (später Furcht) und Bewunderung sind nur näher bestimmte besondere Erscheinungen des Mitleids. Die Forderung der Katharsis verdolmetscht Lessing dahin: Durch das Mitleid, das im Zuschauer erweckt ist, soll seine Seele gereinigt, gebessert werden, denn die Übung im Mitleiden *vermenschlicht*. — Auf die Erziehung des Menschengeschlechtes zur Humanität kam es dem 18. Jahrhundert an. Auch die Tragödie *mußte* diesem Zwecke dienen, wenn sie im Geistesleben ihrer Zeit etwas bedeuten wollte. Nicht Tadel, sondern Verständnis verdient es, daß Lessing ihr den Platz innerhalb der herrschenden Entwicklungstendenz gab. Lächeln wir auch heute über die tränenselige Humanität, wie über die verblaßten Stammbuchverschen jener Tage, gegen das vorhergehende Zeitalter bedeutete sie eine große Erhebung der Volksseele. Lessing aber, dieser uns heute so modern anmutende Herrenmensch, ging über die Ideale seines Zeitalters hinaus bei der Beantwortung der Frage: Woher das Vergnügen am Tragischen? Die Antwort lautet nicht, wie man konsequenterweise im Sinne der Zeit und Besserungstheorie erwarten sollte: weil unsere Seele sich freut, wenn unser innerer Mensch so gebessert, verschönt, vermenschlicht wird; sondern Lessing meint, im Sinne des 19. und 20. Jahrhunderts, daß wir uns bei jeder Leidenschaft „eines höheren Grades unserer Realität bewußt sind, und daß dieses Bewußtsein eines stärkeren Lebensgefühls nicht anders als angenehm sein kann". Diese Sätze blieben aber im „Briefwechsel" vorläufig der Öffentlichkeit verborgen. Erich Schmidt weist darauf hin, daß sie eine viel weitere und tiefere Begründung der Katharsis-Inter-

pretation in Aussicht stellen, als tatsächlich später in der Dramaturgie gegeben wurde. Ganz „vergessen" hatte übrigens Lessing diese Ideen doch nicht. Im 80. Stück der Dramaturgie heißt es: „Es ist bekannt, wie erpicht das griechische und römische Volk auf die Schauspiele waren; besonders jenes auf das tragische. Wie gleichgültig, wie kalt ist dagegen unser Volk für das Theater! Woher diese Verschiedenheit, wenn sie nicht daher kömmt, daß die Griechen vor ihrer Bühne sich mit *so starken, so außerordentlichen Empfindungen begeistert fühlten,* daß sie den Augenblick nicht erwarten konnten, sie abermals und abermals zu haben: dahingegen wir uns vor unserer Bühne so schwacher Eindrücke bewußt sind, daß wir es selten der Zeit und des Geldes wert halten, sie uns zu verschaffen."

Vor einer solchen Leidenschafts- und Vermenschlichungstheorie konnte Shakespeare sehr wohl bestehen; der französischen Tragödie aber war dadurch schon der Boden unter den Füßen weggezogen. Damit waren die Bestrebungen für die deutsche nationale Bühne der Zukunft schon jetzt in die Richtung Shakespeares gelenkt.

Der Briefwechsel über das Drama dauert bis zum Jahre 1757. Dies ist das Jahr, in dem wir mit *Bestimmtheit* erfahren, daß Lessing Shakespeare im Original kannte, anläßlich seiner Bemerkung, daß Mendelssohn den Hamletmonolog „vortrefflich übersetzt" habe. In Wirklichkeit war Lessing aber schon damals tief in den Geist des Shakespeare und in seine dramatische Künstlerschaft eingedrungen. Das beweisen zweifellos die dramatischen Fragmente Lessings aus dieser Zeit.

Es scheint, als habe sich Lessing von 1757—1759 mit dem Plan getragen, 25 Jahre vor dem Götz die Welt durch ein völlig freies shakespearisierendes Drama in

an Schrecken grenzende Verwunderung zu setzen: „Das befreite Rom", die „Virginia" (so, wie sie 1757 in freiester Technik skizziert ist), der „Kodrus" und der „Kleonnis", (auch „Philotas" und „Alcibiades" in bescheidenem Maße) und vor allem „Das Horoskop" und „Fatime" zeigen Lessing, wie er mit Shakespeares Stoffen, Shakespeares Kunst, Shakespeares Geist ringt um einen Segen für die eigene Schaffenskraft; wie er zuerst von ihm begeistert und angespornt wird, wie ihm eine Fülle von Anregungen entgegenströmen, wie er bald dem ganzen Dichter nachschaffen will, bald diese, bald jene Seite seiner Kunst herausgreift, bald von diesem bald von jenem Motiv angezogen wird; wie er immer nur halb zufrieden mit seinen eigenen Leistungen ist und schließlich ermattet den Kampf mit dem großen Muster vorläufig aufgibt, um so aus eigener Erfahrung gelernt zu haben, daß es leichter ist, „dem Herkules seine Keule" zu entreißen als Shakespeare „einen einzigen Vers", daß Shakespeare vor den „schwierigsten Vollkommenheiten der Kunst" nicht zurückschreckt, und daß „aus einzeln Gedanken beim Shakespeare ganze Szenen und aus einzeln Szenen ganze Aufzüge werden müssen."

Das Wichtigste aber, was er aus diesem Ringen für die deutsche Literatur gewinnt, ist die Erkenntnis, daß dieser unüberwindliche Shakespeare im Grunde unserem Volksschauspiel aufs innigste verwandt ist. Und da kommt er zu dem für Gottsched so verhängnisvollen Schluß, daß man also jedenfalls viel leichter Dramen wie die Shakespeares hätte machen können, wenn man sich nicht am französischen Drama gebildet und verdorben hätte. Wer aber ist schuld an diesem Stande der Dinge? Wer machte das französische Drama zum Muster und zur Regel für Deutschland? Kein anderer als Herr Professor Gottsched! Und so ließe sich viel-

leicht Lessings plötzlicher Zorn gegen Gottsched aus jenen mehr oder minder geglückten, immerhin sehr schwierigen, für Lessing seiner Natur nach unmöglichen Shakespeareschen Dramenversuchen erklären.

Wichtig war diese Ahnung der inneren Verwandtschaft zwischen Shakespeare und dem Volksschauspiel jedenfalls. Sie führt Lessing zu dem bedeutungsvollen endgültigen Schluß: Wir Deutschen können also wie die Engländer eine nationale Bühne haben, denn wir haben die Keime dazu schon in den alten Volksschauspielen gehabt. Folglich *müssen* wir eine nationale Bühne haben — denn Lessing will es! er will es, weil jede gebildete Nation ein Nationaltheater hat, und weil, wie er meint, nur Gottsched im Wege war, daß sich nicht ein Shakespearesches Drama auch aus unserem Volksschauspiel entwickelt hat.

Dieses zu erwünschende und zu erstrebende *Nationaltheater* wird sich also dem engländischen annähern müssen: nicht weil wir die Engländer den Franzosen *vorziehen*, sondern weil uns die Engländer *stammes-* und *geistesverwandt* sind; nicht so sehr, weil Shakespeare ein großes Genie ist, sondern weil unser deutsches Volksstück mit ihm auf dem gleichen Boden steht.

Erst mit dieser Erkenntnis ist sich Lessing seines Weges, den er bislang nur zögernd und fühlend gegangen, unbedingt bewußt. Jetzt ist die letzte der Fragen, die Vorbildlichkeit Shakespeares für die nationale Bühne, für ihn endgültig entschieden. Shakespeare ist als ein dem deutschen Geiste verwandtes und darum für die nationale Bühne *mustergültiges* Genie erkannt. An die Stelle der Shakespearefrage tritt für Lessing nun ausschließlich der Kampf für die deutsch-nationale Bühne. Diese soll sich am Studium Shakespeares ihrer inneren Natur gemäß entwickeln. Ist Lessing auch in

seinem Herzen als Künstler und Kritiker den Griechen treu ergeben, widmet er sich auch in den nächsten Jahren besonders seinem „Sophokles", so hat er sich doch gleichzeitig als Deutscher und Dramatiker mit Shakespeare aufs engste verbunden. Sein „Faust" soll als erstes deutsch-nationales Drama aus dem alten Volksstück hervorgehen. Schon von 1756 ab ist Lessing mit ihm beschäftigt. — Zunächst aber muß die in zehnjährigen, praktischen und theoretischen Kämpfen gefundene Erkenntnis lebensfroh und kampfesmutig in polemischer Form an das Licht treten. Dies geschieht am 16. Februar 1759 im 17. Literaturbrief. Damit beginnt die zweite Epoche in der Shakespeareliteratur.

In dieser wird aus dem ärgerlichen, persönlichen Geplänkel ein bewußter, sachlicher Krieg. Aus der theoretischen Streiterei um den Wert der Regel und die Unregelmäßlgkeit Shakespeares wird eine praktische und unendlich bedeutende Angelegenheit der jungen deutschen Literatur, vor allem der neu zu schaffenden deutschen Bühne: *Shakespeare die Grundlage für das deutsche Nationaltheater*, das ist das von Lessing gegebene Leitmotiv der zweiten Epoche. Darauf greift später die Romantik unter einer ganz veränderten Lage der Dinge — oft in wörtlicher Übereinstimmung mit Lessing — zurück. — Die ganze zweite Periode trägt den Stempel des Lessingschen Geistes: Männliche Anerkennung des Shakespeare ohne Überschwang, zielbewußtes Streben, ihn bekannt zu machen, bestimmte klare Kritik.

Die zweite Periode.

I. Lessings produktive Kritik und Wielands Übersetzung.

Am 17. Februar 1759 verkündet Lessing den Einzug von Shakespeares germanischer Majestät in Deutschland nach siegreichem Kampfe mit dem geheiligten Unsinn der französischen Regeln.

Als Vorahnung des Ereignisses war schon im vierten Stück der „Theatralischen Bibliothek" ein von Lessing übersetztes Essay Drydens erschienen, in dem Shakespeare als der unvergleichlichste, der größte Dichter aller Zeiten, als der höchste Gipfel der englischen Literatur gepriesen wurde, und in dem es unter anderem hieß: „Was ist leichter, als ein regelmäßiges französisches Schauspiel? Und was ist schwerer, als ein unregelmäßiges englisches, desgleichen Shakespeares oder Fletchers Stücke sind?"

Mit eigenen Lessingschen Worten aber greift jetzt der 17. Literaturbrief die ganze verwirrte Angelegenheit der deutschen Literatur, die von den Schlagworten: Frankreich, Griechenland, England bald in diese, bald in jene Richtung getrieben wurde, an der Wurzel an. Er schafft Licht und Ordnung mit einem Male durch ein neues Schlagwort, an das bezeichnenderweise niemand gedacht hatte, das erst aus dem kühnen, genialen Selbstbewußtsein eines Lessing geboren werden mußte; es heißt: *deutsch-national.*

Nur wenige Zeilen sind es, in denen Lessing die deutsche Literatur ein für allemal vom fremden Joch erlöst und auf die rechte Bahn weist. Sie wurden in ihrer inhaltlichen Schwere dem literarischen Nationalbewußtsein Gesetz und Halt für alle Zukunft.

Zunächst muß Gottsched, der als Vertreter des französischen Geschmacks die Eigentümlichkeit des deutschen Volksschauspiels und Shakespeares innige Beziehung zu demselben nicht in seiner Bedeutung erkannt hat, vernichtet werden. Dies geschieht von Lessing auf die gründlichste Weise: Gottsched hätte sich „niemals mit dem Theater vermengen" sollen. Seine Verbesserungen waren „Verschlimmerungen" oder betrafen unwesentliche „Kleinigkeiten". „Er wollte nicht sowohl unser altes Theater *verbessern*, als der Schöpfer eines ganz neuen sein. Und was für eines neuen? Eines französisierenden; ohne zu untersuchen, ob dieses französisierende Theater *der deutschen Denkungsart angemessen sei* oder nicht." Als er das Theater umzuschaffen unternahm, hat er keinen Shakespeare gekannt; später aber hat er ihn „aus Stolz" nicht kennen lernen *wollen*. Dadurch hat er unsere Bühne in falsche Bahnen gelenkt, unserem Publikum den Geschmack verdorben, unsere großen Geister aber zu Tode gehungert. Dabei hätte er es „unsern alten dramatischen Stücken, welche er vertrieb, hinlänglich abmerken können, daß wir mehr in den Geschmack der Engländer als der Franzosen einschlagen; daß wir in unsern Trauerspielen mehr sehen und denken wollen, als uns das furchtsame französische Trauerspiel zu sehen und zu denken gibt; daß das Große, das Schreckliche, das Melancholische besser auf uns wirkt als das Artige, das Zärtliche, das Verliebte; daß uns die zu große Einfalt mehr ermüde als die zu große Verwicklung etc." „Shake-

speare mit einigen bescheidenen Veränderungen" auf die deutsche Bühne gebracht, würde nicht nur dem Volke mehr gefallen haben als Corneille und Racine, er würde, vermöge seiner tiefen Verwandtschaft zu unserer eigenen geistigen Beschaffenheit, auch „ganz andere Köpfe unter uns erweckt haben," als diese es vermochten. — Wie recht Lessing mit dieser Behauptung, wenn nicht für die Vergangenheit, so doch für die Zukunft hatte, ist uns jetzt ganz klar. Shakespeares Genie ist wirklich für uns die Flamme geworden, an der sich Deutschlands größte Geister entzündet haben, an der auch mancher sich wohl zu Tode brannte; die aber wie über England, so über Deutschland noch jetzt am Kunsthimmel leuchtet und wie eine Sonne Leben spendend in die germanische Literatur hineinscheint.

„Denn ein Genie," fährt Lessing fort, „kann nur von einem Genie entzündet werden; und am leichtesten von so einem, das alles bloß der Natur zu danken zu haben *scheinet* und durch die *mühsamen Vollkommenheiten der Kunst* nicht abschrecket."

Ich habe schon erwähnt, wie man hier eigentlich die einzig mögliche Grundlage hat, für eine Antwort auf die Frage, ob Shakespeare Naturpoet oder Künstler gewesen sei. Lessing hatte tiefer erkannt als die nachfolgende Epoche, daß Shakespeare nur alles der Natur zu danken scheint, daß man aber in Wirklichkeit „die *mühsamsten* Vollkommenheiten der *Kunst*" bei ihm findet. Der ungeheure Reichtum dieses Shakespeare zwingt ihn, weitere und freiere Formen zu brauchen; Lessing bewundert sie als „Vollkommenheiten", er kennt sie aus der Erfahrung als „mühsame Vollkommenheiten". Er weiß aber auch, daß diese weiten, freien Formen für alle, die nicht Shakespeares Überfülle an Geist und Phantasie in sie zu gießen haben, eine große

Klippe bedeuten, daß sie allein — als bloße Formen — nicht das Heil der deutschen Literatur ausmachen können. — Die nachfolgenden Genies dagegen fallen in den Fehler der Gottschedianer zurück und sehen in Shakespeare überhaupt keine Form und keinen künstlerischen Zwang; und so können die Romantiker dann oft die Nachzügler der „korrekten" Gottschedianer und deren stärksten Gegenpol, die freiheitstrunkenen, für „Natur" schwärmenden Stürmer und Dränger mit den gleichen Argumenten bekämpfen.

Also Gottsched ist vernichtet und Shakespeare erhoben; aber nur auf den Trümmern der alten soll die neue Anschauung stehen; deshalb muß das französische Theater überhaupt mit seinen *eigenen* Waffen, denen der griechischen Poetik und Poesie geschlagen werden: „Auch nach den Mustern der Alten die Sache zu entscheiden, ist Shakespeare ein weit größerer tragischer Dichter als Corneille ... Corneille kömmt ihnen in der mechanischen Einrichtung und Shakespeare in dem *Wesentlichen* näher." Shakespeare *„erreicht den Zweck der Tragödie"* auf eine ihm *eigentümliche* Weise; „der Franzose erreicht ihn fast *niemals*, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt. *Nach dem Oedipus des Sophokles muß in der Welt kein Stück mehr Gewalt über unsere Leidenschaften haben, als Othello, als König Lear, als Hamlet etc.*" Also nicht Corneille, sondern Shakespeare ist der Genosse und Nachfolger des Sophokles: eine Bemerkung, die rückwärts weist auf den Artikel der „Erweiterungen" von 1753 und vorwärts auf Herder und auf die große Versöhnung zwischen deutscher und griechischer Kunst in Goethe. — Lessing vermeidet es vorläufig, „diese eigentümliche Weise" Shakespeares, die Shakespeare und Sophokles zwar in „Kleinigkeiten" unterscheidet, aber ihrer tiefen Verwandtschaft „im

Wesentlichen" nichts anhaben kann, näher darzustellen. Das heißt, er vermeidet es, auf Shakespeares Form und Technik näher einzugehen, auf irgend etwas Besonderes in ihr — und wieviel gab es! — hinzuweisen. Lessing hätte dies sicher besser gekonnt, als Tieck und vielleicht auch als die Schlegels, die sich als erste energisch daranwagten. Aber Lessing erschien wohl schon damals diese großzügige Art der Komposition bei Shakespeare zu gefährlich, zu überwältigend, um sie geringeren Talenten als er selbst war, ohne weiteres zu empfehlen; oder lag ihm nicht daran, darauf „weitläufig" einzugehen, solange seine eigenen Versuche in Shakespearescher Dramatik noch Fragmente waren, ehe er nicht ein vollendetes shakespearisches Drama als Illustration der Lehre bieten konnte? Nach dem Schluß seines Briefes zu urteilen, scheint es so: „Daß aber unsre alten Stücke wirklich sehr viel Englisches gehabt haben," sagt er, „könnte ich Ihnen mit geringer Mühe weitläuftig beweisen. Nur das bekannteste derselben zu nennen; Doktor Faust hat eine Menge Scenen, die nur ein Shakespearesches Genie zu denken vermögend gewesen;" und — — es folgt an Stelle des weitläufigen Beweises das Fragment aus Lessings Faust!

Die Vermutung der Verwandtschaft zwischen Shakespeare und dem Volksschauspiel und die aus dieser Vermutung heraus entstandene Wesensbestimmung des zu erhoffenden deutsch-nationalen Dramas ist, wie gesagt, von grundlegender Bedeutung geworden; aber das Fragment selbst ist eine schlechte Illustration zu diesen literaturbewegenden Theorien. Hier sehen wir vielleicht besser als irgendwo die Unmöglichkeit einer Lessingschen Shakespearomanie. Das Fragment ist weder shakespearisch, noch volkstümlich. Es ist geistreich, aber nicht unmittelbar. Es ist aus der Erkenntnis

und nicht aus dem Schauen heraus entstanden. Dieser Faust ist kein deutscher Hamlet, sondern ein internationaler Gelehrter, wie Lessing eben kein Shakespearesches, sondern spezifisch Lessingsches Genie war.

Die beste Illustration zu seinen Theorien hat Lessing entschieden dadurch gegeben, daß er — als erster in Deutschland — Shakespeares größte Schöpfungen: Lear, Othello, Hamlet zusammenstellt. In der Hamburger Dramaturgie kommen dann noch Romeo und Julia und Richard III. hinzu. Damit war Shakespeare in seiner unzweifelhaftesten Vollkommenheit genannt. Wer ihn so vertreten sah, mußte ihm hinfort ergeben bleiben.

Da Lessing, vom entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunkt aus gesehen, in jeder und jeder Beziehung recht hat; da er als Mensch, Lehrer, Genie unsere Liebe und Bewunderung ja in so ungeteiltem Maße besitzt, so seien auf seine Kosten Gottscheds kleinere Verdienste nicht vergessen.

Auch Gottsched hatte — allerdings aus der Enge einer eitlen Persönlichkeit heraus, aber doch mit einer gewisssen Selbstlosigkeit — der deutschen Literatur nach besten Kräften gedient: er hatte mit Ernst und Eifer danach gestrebt, das, was er als ihre Schäden und Mängel erkannte, mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln zu verbessern. Ganz verloren geht ein solches ernstes Bemühen nie. Es mag durch höhere Geistesbestrebungen vernichtet und lächerlich gemacht werden: es wurzelt doch in einer — wenn auch beschränkten — Erkenntnis der Tatsachen und bringt infolgedessen immer einen mehr oder weniger bedeutenden praktischen Gewinn. Lessing hatte von seinem hohen Standpunkt aus recht, wenn er ein Zurückgreifen auf die deutsche Vergangenheit, Anerkennung des Volkstümlichen, Berücksichtigen der nationalen Eigenart für

die Entwicklung der deutschen Bühne forderte. Gottsched aber hatte auch recht — aus einem engeren Gesichtspunkt —, wenn er die deutsche Volksbühne, so wie er sie vorfand, schauderhaft und verwerflich nannte und sie mit allen Mitteln in die „Zwangsjacke" stecken wollte. Daß Gottsched Shakespeare „aus Stolz" nicht kennen lernte, ist allerdings unverantwortlich. Im übrigen ist Lessings Angriff auf ihn im allgemeinen ungerecht. Denn, wenn es ein Verbrechen war, nicht an der Lessingschen Erleuchtung von deutscher und englischer Theaterverwandtschaft Anteil zu haben, so teilte Gottsched dieses Verbrechen mit der übrigen Menschheit. Daß die Bühne aber in trostlosem Zustand war, als Gottsched sich ihrer annahm, muß unbedingt zugegeben werden; und es sieht wirklich so aus, als ob damals der Bühne, die nur Hanswurstiaden und Haupt- und Staatsaktionen kannte, die französische Zwangsjacke heilsamer gewesen wäre, als Shakespeares Stücke mit „einigen bescheidenen Veränderungen", wie Lessing nachträglich vorschlägt. Das damalige Theaterpublikum mit seinem grobsinnlichen Geschmack hätte in Shakespeares leichten Stellen wohl kaum etwas anderes gesehen als flache Harlekinade und in seinen tragischen Szenen kaum mehr als matte Staatsaktion. Und auch die Schauspieler hätten sich wohl kaum das Extemporieren und Ohrfeigengeben am Shakespeare abgewöhnen können, während die ernsten und leidenschaftlichen Szenen ja auch reichliche Gelegenheit zum Schreien und Zetern geboten hätten. So verderblich das französische Muster im allgemeinen für die deutsche Literatur war, so wenig kann man die Vorzüge, die die französische „Schule" für die deutsche Bühne hatte, wegleugnen. Erst durch das französische Versdrama kam Würde einerseits und gemäßigte, geistvolle Lustigkeit

andrerseits auf das deutsche Theater, zwei Dinge die bei der Darstellung Shakespeares so unerläßlich sind. Erst an der französischen Tragödie mit ihrem hohen Stil lernte man der Haltung der Personen, dem geschlossenen Gange der Handlung und den Gedanken des Dichters vor denen des eigenen Kopfes einige Aufmerksamkeit widmen. — Bei aller Verehrung vor Lessing und Abneigung gegen Gottsched schaudert einem, wenn man sich Shakespeares Dramen von einer Truppe gespielt und von einem Publikum beurteilt denkt, die beide nur an Harlekinaden und Staatsaktionen gewöhnt waren. —

Gottsched fühlte sich natürlich durch den siebzehnten Literaturbrief tief gekränkt und selbstredend nicht überzeugt. Zunächst wird Lessing mit Verachtung gestraft. In seinem „Wörterbuch der schönen Künste" heißt es von Shakespeare einfach: „Ein englischer Dichter. Die Engländer (!) machen viel Wesens aus seinen theatralischen Gedichten, die an der Zahl sehr groß sind. Doch hat sich in neueren Zeiten eine Frau Lennox gefunden, die vielen seiner berühmten Stücke die Fehler gewiesen hat." — Das Beste, was an Polemik gegen Lessing geschrieben ist, stammt aus der Feder der Gottschedin[1]). Sie legt den Finger auf die wunde Stelle des Faustfragments, indem sie es als keineswegs volkstümlich bezeichnet, als keineswegs geeignet, das zu beweisen, was es beweisen sollte: „Ich habe den Doctor Faust wohl auch spielen sehen, doch da war freilich Alles weit anders: Faust predigte weder, noch spottete er, und kein Teufel drohte. Überhaupt ging alles sehr kurz zu, wie bei Staatsvisiten gewöhnlich. Faust machte seine Verschwörungen und forderte einen Geist zu seiner Be-

[1]) Neuestes aus der anmutigen Gelehrsamkeit 9, 916 ff.; Danzel druckt es ab: „Gotthold Ephraim Lessing" (Leipzig 1850) I, 455.

dienung. Es erschien einer; Faust fragte, wie schnell er wäre. Wie der Wind, antwortete ihm der. Er citirte einen andern und wiederholte seine Frage: Wie schnell bist du? Wie der Blitz. Auch der ist ihm nicht schnell genug und muß abtreten wie der erste. Ein dritter erschien. Wie schnell bist du? hieß es wieder. „Wie der Menschen Gedanken." Und das schien *meinem* Doctor Faust schnell genug. Der neue Faust läßt sieben Teufel auf einmal kommen, um die Assemblée ansehnlicher und weil es Teufel sind, tragischer zu machen; zugleich aber das witzige *Nein!* und das *Bin ich!* und Ein Wunder daß unter sieben Teufeln nur sechs Lügner sind, anbringen zu können" usw. Zum Schluß seines Fragments hatte Lessing gefragt: „Was sagen Sie zu dieser Scene?" Frau Gottsched antwortet: „Daß Faust und die Teufel einander zum Trutz witzig sind, und unter diesem ewigen Witz das wahrhaft Große ersticken; daß solches ganz epigrammatisch und ganz unnatürlich ist; und daß, wenn dieses Englisch ist, man nicht Unrecht thäte, wenn man mit in die Litanei setzte: Vor dem englischen Geschmack! Daß ich aber auch weiß, daß die Engländer lange nicht so Engländisch denken, als der Verfasser dieser Scene mitten in Deutschland."

Augenscheinlich hatten Gottsched und sein Kreis die Pointe, worauf es Lessing ankam, die Betonung des national Germanischen in Shakespeare nicht begriffen. Das geht noch aus der letzten Polemik Gottscheds hervor (1764), wenn er bei Gelegenheit der Veröffentlichung des „Spiels von der Frau Jutten" schreibt, er wolle keineswegs die Mißachtung der theatralischen Regeln und die Ausschweifungen darin billigen, aber er wolle unsere alten Dichter um der Fehler nicht verwerfen lassen, wegen welcher man die Ausländer lobe oder doch entschuldigte: „Wer weiß, wo noch ein heu-

tiger brittenzender Shakespeare darüber kömmt, der nächst der versprochenen Komödie vom Dr. Faust auch das Trauerspiel unsers Schernberg's von Papst Jutten erneuert und umschmelzet, um ein recht erstaunlich rührendes Stück, trotz „dem Kaufmann zu London" oder der „Miß Sara Sampson" daraus zu machen?"[1])

Dies sind Donnerschläge aus der Ferne; man achtet ihrer kaum. —

Viel intimer und persönlicher, als es der 17. Literaturbrief ausdrückt, ist Lessings Verhältnis zu Shakespeare auch später nicht geworden, konnte es wohl auch nicht werden. Seinem Bedürfnis nach Linie, Knappheit, nach Form vor Farbe, seiner Begabung für Intensität vor Universalität entsprachen eigentlich die Griechen mehr als der überreiche Shakespeare. Schon im nächsten Jahre nach dem 17. Literaturbrief finden wir ihn ganz tief in der Sophoklesforschung, während seine Versuche in Shakespearescher Dramatik ruhen; zum größten Teil sogar für ewige Zeiten! — Trotzdem aber hat man den Eindruck, daß Lessing Shakespeare verstand, wie kaum einer seiner Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger. Das Frühreife und Charakteristische seiner Shakespeareauffassung besteht in der wirksamen *Selbstverständlichkeit*, mit der er von Shakespeares alles überragender Meisterschaft und Künstlerschaft, von seiner ausschlaggebenden Genialität, seiner tiefen Verwandtschaft und Ebenbürtigkeit mit den Griechen spricht. Für Lessing gibt es schon in den Literaturbriefen keine Shakespearefrage mehr, sondern er sieht nur die Notwendigkeit eines gründlichen Shakespearestudiums. Er verteidigt

---

[1]) Über andere Angriffe aus dem Gottschedschen Lager siehe: Erich Schmidts „Lessing" I 413; Koberstein: „Shakespeares allmähliches Bekanntwerden in Deutschland." Vermischte Aufsätze zur Litteraturgeschichte und Ästhetik (Leipzig 1858))

Shakespeare nicht, er demonstriert an ihm. So, wenn er im 51. Literaturbrief z. B. für die Darstellung des Affektes das natürlichste Wort an Stelle des edelsten fordert. Wer das edelste Wort vorzieht, gehört nach Lessing zu jenen, „die nur an einem korrekten Racine Geschmack finden, und *so unglücklich sind, keinen Shakespeare zu kennen*". Dabei galt aber damals Shakespeares Sprache mit ihren kühnen Wendungen und Metaphern in der öffentlichen Meinung noch als das Beispiel aller Unnatur und Schwülstigkeit; und selbst die wohlwollendste Kritik, ja sogar Wieland als erster Shakespeareübersetzer wagte kaum, diese Sprache vor dem gebildeten Publikum zu verteidigen, während Haller an der Spitze der wissenschaftlichen Kritik noch 1765 und 1772 sie ganz ausdrücklich in den Göttinger Gelehrten Anzeigen tadelt: „In dem britischen Plutarch wird von Shakespeare zu viel gesagt: Ein großer Teil seiner Schauspiele sind voll von concetti und unnatürlicher Ausdrücke, zwischen welchen allerdings bisweilen etwas unverbesserlich Schönes hervorschimmert." — Lessings Standpunkt ist turmhoch über diese Art von Kritik erhaben. Er, der vorurteilsfreieste und weitschauendste aller Kunstrichter, denkt nicht daran, mit einer Handvoll allgemein beliebter und anerkannter Thesen alles Bestehende und Werdende zu messen oder eine Anzahl geliebter eigener Grundanschauungen um jeden Preis auf Kosten alles Neuen durchzusetzen. Nicht hier etwas Gutes und da etwas Schönes will Lessing für die deutsche Literatur entdecken. Nein! Sein Auge sucht die *geniale Vollkommenheit* der Kunst und Literatur. Diese will er erkennen, um sie für die deutsche Nationalliteratur zu gewinnen. Er sucht sie aber nicht nur in der Theorie, sondern vor allem in den großen Beispielen der Vergangenheit. Denn „wie manches würde in der

Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die Tat zu erweisen". Er sucht sie nach Möglichkeit überall; aber er findet sie nur zweimal: Einmal als antike Kunst bei den *Griechen* und dann als germanische Kunst in *Shakespeare*. Diese in beiden verkörperte *Vollendung* wird der Maßstab für seine produktive Kritik (oder Ästhetik) und so tritt in derselben Shakespeares Beispiel überall mit Selbstverständlichkeit als ebenbürtig und gleichwertig neben das der Griechen. So werden im Laokoon Shakespeares Richard III. und Edmund Glocester neben Homers Thersites als Muster genannt, wie „der Dichter die Häßlichkeit der Formen" benutzen soll und wird an Shakespeares Beispiel die Darstellung des Erhabenen gelehrt. In der auf Aristoteles Bahnen wandelnden Dramaturgie gilt der germanische Shakespeare als das „vollkommene Muster" in der Darstellung der Leidenschaften, der Charaktere, des Geisterhaften und Wunderbaren, des Komischen, in der künstlerischen Verschmelzung von Tragischem und Heiteren, „sowie in allen anderen noch wesentlicheren Schönheiten des Dramas". „Aber ist es denn immer Shakespeare, der alles besser verstanden hat?" hört er schließlich im Geiste seine Leser fragen; und er antwortet ihnen mit einem: Sehet selbst! indem er auf die Lektüre der nicht nach Gebühr gewürdigten Wielandschen Shakespeareübersetzung weist.

Man bedenke, was das — bei Lessings Autorität! — für die Shakespearefrage bedeuten mußte, und man verzeihe mir, wenn ich auf die „neue" Ansicht eines amerikanischen Literaten[1]) nicht eingehe, der um ein-

[1]) Publications of the Modern Language Association vol. XIX. (New Series vol XII.) 1904, 234—249. F. W. Meisner: „Lessing und Shakespeare".

zelne Wendungen Erich Schmidts noch zu übertrumpfen, die Sätze Lessings über Shakespeare zusammenzählt und, da er findet, daß es verhältnismäßig nicht allzu viele sind, zu der Schlußfolgerung gelangt, daß Lessings Verdienst um die Shakespeareliteratur — und damit um die Nationalliteratur — unmöglich so groß gewesen sein kann, wie man seit Lessings Lebzeiten[1]) bis zum Erscheinen von E. Schmidts Lessing unentwegt angenommen hat. Und mit Recht angenommen hat! — wie meines Erachtens jeder zugeben wird, der nicht über Kleinigkeiten und interessantem Detail den großen Gesichtspunkt und die Hauptsache aus dem Auge verloren hat. Die Hauptsache ist doch, daß es gerade *Lessing* war, der zur rechten Zeit mit gesundem Selbst- und Nationalgefühl *zugleich* für das volkstümlich-deutsche Wesen, wie es Shakespeare, und für das klassisch-griechische Ideal, wie es u. a. Sophokles verkörpert, eintritt; daß es ein Lessing war, der die echte, schöne Antike der französischen Mode entkleidete und *zugleich* in Shakespeare, dem Germanen und Volkstümlichen, eine tiefe Verwandtschaft zu diesen klassischen, freien, unbekleideten Schönheiten entdeckte. Nur weil ein Lessing die Wahrheit und Schönheit in beiden findet und mit seiner eindringenden, nur ihm eigenen Sprache kündet, werden die sich unheilvoll entgegenarbeitenden Kräfte auf einmal miteinander segensvoll zu gemeinsamer Entwicklung verbunden: volksmäßig und literarisch, deutsch und klassisch zeigen — in Lessings Geisteslicht gesehen —, daß sie im Grunde gar keine Gegensätze sind, sondern sich „im wesentlichen" berühren und auch in Deutschland miteinander verschmelzen können und verschmelzen möchten.

---

[1]) Siehe unten S. 81 f.

Es ist wahr: Auch Shakespeare war kein *Deutscher!* Aber darin liegt eben Lessings Verdienst, daß er erkannt hat, daß Shakespeare *deutscher* war, als die Deutschen seiner Zeit; daß er ihn nicht als Engländer, sondern als *Germanen* faßte, daß er sich nicht durch ein *falsches* Nationalgefühl verleiten ließ, einen geringeren als Shakespeare (z. B. Klopstock, wie der Hainbund es tat) als Anfang und höchstes Muster einer wahren nationalen Kunst zu preisen.

Lessing zu seiner Zeit konnte nichts Besseres in der Welt der Literatur und Kunst sehen, als die griechischen Meisterwerke und Shakespeares Dramen. Die wirklich vorhandene deutsche Literatur — samt Klopstock und Wieland — mit diesen Mustern gleichstellen zu wollen, konnte ihm bei der Sicherheit seines künstlerischen Blickes und Urteils nicht einfallen. Und damit ist in Lessings Kunsturteil die Signatur des ganzen 18. Jahrhunderts gegeben: Shakespeare und Sophokles, Deutschland und Griechenland, national und antik „im wesentlichen" eins heißt sie, trotz gelegentlicher Bilderstürmerei von der einen oder der anderen Seite. In diesem Zeichen gelingt es dem Nationalgeist der Deutschen, eine eigentümlich deutsche Renaissanceliteratur zu schaffen, die zugleich durchaus *National*literatur ist, die bei einer Überfülle moderner Tendenzen und gegenwärtiger Lebendigkeit das große Erbe der Vergangenheit und die fruchtverheißenden Keime der Zukunft in sich trägt.

Erst gegen das Ende des ersten Jahrzehntes des 19. Jahrhunderts wird dieses Gleichgewicht zwischen genußfreudiger Gegenwärtigkeit, wertvoller Tradition und begeistertem Vorwärtsstreben in der deutschen Literatur gestört. Es geschieht, als die Romantiker in Gegensatz zu den Klassikern treten. Aber dieser Gegen-

satz bedeutet keine erneute Gefahr für das Entfalten der deutschen Literatur. Es handelte sich ja im 19. Jahrhundert nicht mehr um einen inneren Widerspruch — der war ein für allemal überwunden durch Lessing —, sondern um den äußeren Gegensatz kraftvoller Parteien; nicht um Zweifel am eigenen Sein und Wesen, um Unsicherheit betreffs des rechten Weges, sondern um den Kampf berechtigter, wertvoller, zielbewußter Prinzipien miteinander. Diesen Kampf konnte man mit Ruhe beobachten und konnte voraussagen, daß er nur Gutes bringen würde, daß er Vielseitigkeit und Selbsterkenntnis wecken müsse, denn damals hatte man ja eine unverlierbare gemeinsame Grundlage für alle Weiterentwicklung und alle Streitfragen: man hatte eine glänzende, eigene National- und Renaissanceliteratur, und man hatte darüber hinaus ein (wenn auch noch so mangelhaftes, unsicheres) politisches Programm, das in der nationalen Einheitsidee des deutschen Reiches gipfelte, und das in der Literatur und Philosophie (Fichte) seine begeisterte — mehr oder weniger poetische — Verkündigung fand. Im 19. Jahrhundert hat die deutsche Literatur ein für allemal innige Fühlung mit dem nationalen Leben der Gegenwart; sie ist nicht nur ein Spiegel der deutschen Familie, sondern auch des Strebens, Interesses, Kämpfens der Nation. Es entwickelt sich neben der rein künstlerischen Nationalliteratur, die die Trägerin der großen Gedanken, Zukunftsahnungen und reifen Kunstwerke des deutschen Geistes sein soll, eine journalistische Tagesliteratur, die, bald von größerem, bald von geringerem Gewicht, die eigentlich literarisch-künstlerischen Tendenzen zurückdrängt oder sich mit ihnen vermischt; die an und für sich zu neun Zehntel wertlos ist und der reinen Kunst sogar oft verderblich wird, und die doch ihre große tiefe

Bedeutung hat, da sie fortwährend das tägliche Leben und Streben der Nation spiegelt und zugleich die Vermittlerrolle zwischen Volk und Kunst hat. Ein Auseinanderfallen von populären und literarisch-künstlerischen Tendenzen, wie sie die deutsche Vergangenheit kannte, ist für die Gegenwart und Zukunft undenkbar.

Und den Anfang zu dieser Entwicklung hat unstreitig Lessing gemacht. Er hat sogar auch einmal die politische Einheitsidee im modernen Sinne ins Auge gefaßt und leise in seiner „Minna von Barnhelm" anklingen lassen. Aber wieviel mußte noch geschehen, ehe die politische Renaissance der literarischen folgen konnte, ehe ein Lessing ebenbürtiger und verwandter, kritisch-schöpferischer Geist wie Bismarck im „Reich" das vollendete, was Friedrich der Große und sein Vater praktisch in gewaltigen Kämpfen und Reformen und Lessing literarisch mit ein paar journalistischen Briefen in der Vossischen Zeitung und einem unvergänglichen kleinen Lustspiel begannen! — — —

Zwischen dem 17. Literaturbrief und der Hamburger Dramaturgie liegen acht Jahre, in denen Lessings Saat mächtig emporschießt. Von allen Seiten lassen sich Gleichgesinnte vernehmen, und ehe man es denken sollte, ist Shakespeare eine Geistesmacht in der deutschen Literatur und diese selbst der Tummelplatz für mehr oder weniger bedeutende, aber doch meist selbständig denkende Geister. Es beginnt ein nicht allzu gewissenhaftes Experimentieren und Dilettieren auf allen Gebieten der Literatur, was den geborenen Meister Lessing gerade nicht mit Freuden erfüllte, wenn es auch sicher das erste Zeichen des allgemein erwachenden literarischen Interesses war.

Die ersten, die ganz im Sinne Lessings für Shakespeares Sache arbeiteten, waren natürlich die Freunde Les-

sings und Mitarbeiter der Literaturbriefe. Hatte Lessing seine Verkündigung Shakespeares ganz im großen Stile gehalten und die Regelfrage nur mit einer verächtlichen Handbewegung abgetan, so macht es sich der kleinere Freund, Moses Mendelssohn, zur Aufgabe, Shakespeare gerade noch einmal vom Standpunkt der „Regel" zu rechtfertigen. Er tut es im Anschluß an Lessings Theorie im Briefwechsel über die Erregung der Leidenschaften: „Wer das Gemüth so erhitzen und in einen solchen Taumel von Leidenschaften zu stürzen weiß als Shakespeare," der braucht „keine Regeln", um ein einigermaßen wirksames Trauerspiel zu schreiben, ist die Grundidee seiner Ausführungen. — Auch von England kommen wertvolle Beiträge zur Shakespearekritik und literarischen Theorie. 1760 erscheinen Dr. Youngs „Gedanken über die Originalwerke" in deutscher Übersetzung; 1763 Homes „Grundsätze der Kritik". Auch sie waren geeignet, Shakespeares künstlerische Bedeutung ins rechte Licht zu rücken, wenn sie auch nicht auf Lessings Höhe standen: „Shakespeare gab uns einen Shakespeare," sagt Young, „und auch der berühmteste unter den Alten hätte uns nicht mehr geben können. Shakespeare ist nicht ihr Abkömmling, sondern ihr Bruder und *bei allen seinen Fehlern* dennoch ihnen gleich." Lessing sagt gelegentlich seiner euripideischen Studien: „Von Shakespeares Fehlern getraue ich mir fast immer den *Grund* angeben zu können. Er begeht sie, um die *Hauptsache* zu befördern und die Zuschauer desto lebhafter zu rühren." Also sind für Lessing Shakespeares Fehler überhaupt keine Fehler, sondern die Folgen einer tieferen künstlerischeren Einsicht, als sie das 18. Jahrhundert (das Jahrhundert Popes und Voltaires) kannte.

Das Wichtigste, was in den Jahren zwischen den Literaturbriefen und der Hamburger Dramaturgie für

Shakespeare in Deutschland hervortritt, ist *Wielands Shakespeareübersetzung*: 1762—1766.

Mit der Wielandschen Übersetzung wird Shakespeare erst den Deutschen in Wirklichkeit geschenkt. Durch sie wird auch den nicht literarischen Kreisen die Möglichkeit gegeben, sich mit Shakespeare bekannt zu machen und an der Hand von Lessings Kritik das Große, das Erhabene, das Melancholische in ihm zu entdecken und dem französischen Drama vorzuziehen.

Was bisher als Shakespeareübersetzung geboten war, war wenig; und dieses Wenige war keineswegs geeignet, von Shakespeares Geist ein auch nur einigermaßen treues Abbild zu geben. Außer der Borckschen Übersetzung in Alexandrinern und einigen übersetzten Bruchstücken aus Shakespeares Dramen gab es vor 1762 nur eine sehr schlechte Übersetzung von Romeo und Julia in fünffüßigen Jamben, gedruckt in den „Neuen Probestücken der Englischen Schaubühne" (Basel 1758).

Über den Wert von Wielands Übersetzung zu streiten, ist heute, wo nur noch ihre Folgen wichtig sind, ein müßiges Beginnen. Sie trägt überdies ihre Schwächen so offenbar wie ihre Tugenden. Nur in Wielands eigenem Interesse ist es zu bedauern, daß er sich in den Anmerkungen so stark von Pope, Warburton, besonders aber der durch die französische Ästhetik bestimmten öffentlichen Meinung beeinflussen ließ; es brachte ihn um die so wohlverdiente Anerkennung bei der jungen, von Shakespeare begeisterten Generation. Und dabei handelte Wieland augenscheinlich bei dieser öffentlichen Schulmeisterung Shakespeares in Mißtrauen gegen die eigene Empfindung. Diese tritt im vertraulichen Briefwechsel[1]) viel besser zutage. Da versteht er es, seiner Liebe zu Shakespeare beredten Ausdruck zu verleihen,

[1]) Siehe auch Gruber: „Wielands Leben" I, 233 f.

und er schließt in diese Liebe auch „alle seine Fehler" ein: „Ich liebe ihn mit allen seinen Fehlern," heißt es in einem Briefe an Zimmermann; und in demselben Briefe lobt er auch Shakespeares *dramatische Kunst* und Technik, für die ihm unberechtigterweise jedes Verständnis kurzerhand abgesprochen wird: „Wo fände man mehr kühne und doch richtige Entwürfe!" Dagegen heißt es vor der Öffentlichkeit (Bd. 6, 425): „Man hat es schon lange sehen können, daß die Entwicklung gar nicht das ist, worin sich der (sic!) Genie unsers Autors zu seinem Vorteil zeigt, aber eine armseligere läßt sich nicht erdenken, als diese hier" (in den beiden Veronesern). Er preist im Briefe Shakespeares „neue, schöne, erhabene, treffende Gedanken"; in der Übersetzung gibt er eine „Probe von einer Shakespeare sehr gewöhnlichen Untugend, seine Gedanken nur halb auszudrücken"[1]). — Wo fände man „mehr lebendige, glückliche, beseelte Ausdrücke als bei diesem unvergleichlichen Genie!" ruft er Zimmermann zu; in den Anmerkungen zur Übersetzung heißt es dafür (Bd. 3, 346): „Dieses Ungeheuer von einer aller Sprach- und Vernunftslehre trotz bietenden Rede;" und (Bd. 5, 43): „Indessen war dieses schülerhafte rhetorische Gewäsche, diese auf einander gehäuften, übel zusammenpassenden Metaphern und diese abmattenden Tautologien die allgemeine Mode in unsers Autors Zeit."

Der Brief an Zimmermann ist aus dem Jahre 1758. Wieland war also schon auf dem Wege zu Shakespeare, als Lessing im 17. Literaturbrief für die Begründung einer nationalen Bühne auf Shakespearescher Grundlage eintrat und den Wunsch aussprach, daß „man die Meisterstücke des Shakespeare mit einigen bescheidenen Veränderungen unsern Deutschen übersetzt hätte".

[1]) Aus Lear: Edmunds Worte nach dem Zweikampf mit Edgar.

Für den damaligen Geschmack und die Richtung in der Literatur waren Wielands Veränderungen am Shakespeare wirklich „bescheiden". Das geht schon daraus hervor, daß Lessing mit der Übersetzung sehr zufrieden war, und daß Schröder später es für nötig hielt, den Wielandschen Shakespeare noch weiter zu beschneiden, ehe er ihn auf die Bühne brachte.

So kommt Wielands Übersetzung wie auf Kommando dem Wunsche Lessings entgegen. Aber Wieland gibt sie nicht der nationalen Zukunftsbühne, die Lessing ersehnt, sondern in erster Linie dem lesenden Publikum, d. h. einem empfindsamen, moralisierenden und ziemlich affektierten Leserkreis. Daraus erklärt sich besser als aus einem Mangel an Verständnis bei Wieland selbst, warum er so vieles, was uns heute von überwältigender Kraft, Großartigkeit und Einzigkeit bei Shakespeare erscheint, kürzte, strich, milderte; und warum er so oft Seiten in Shakespeare betont, die dieser mit anderen, weniger bedeutenderen Dichtern gemein hat, und die — genau besehen — auch Wieland nicht als das Hinreißendste erscheinen konnten. Er sagt: „Ich war der Meinung und bin es noch, daß Shakespeare, auch bloß als ein *moralischer Schriftsteller* betrachtet, der besten einer sei, welche jemals gewesen sind; daß wenige das menschliche Herz besser gekannt und aufgedeckt haben als er, daß wenige die Natur in den mannigfaltigsten Scenen mit so vieler Wahrheit schildern als er; daß wenige das quid deceat, quid non? und das reddere personae convenientia cuique besser verstanden und ausgeübt haben; daß wenige Werke des Geistes in der Welt seien, in welchen so viel gesunde Vernunft und gutes Herz, so viel Humanität, so viel tugendhafte und edle Gesinnungen, so viel lehrreiche praktische Bemerkungen und selbst so viele Modelle und Exemplaria morum

vitaeque zu finden wären; mit einem Wort, ich dachte, Shakespeare sei um aller dieser Ursachen willen ein eben so nützlicher als angenehmer Schriftsteller."

Wieland wählt für die Übersetzung dieses „Schriftstellers" die Prosa. Nur „Der Sommernachtstraum" im Metrum des Originals macht eine Ausnahme. Diese Prosa war Fortschritt und Gewinn für die deutsche Sprache, denn dadurch, daß letztere Shakespeares Gedankenreichtum und Bilderfülle in sich aufnehmen mußte, ist sie selbst ein elastischeres und kraftvolleres Medium geworden. *Auch die deutsche Sprache* erhielt ihren durch den französischen Einfluß geschwächten *Nationalcharakter* durch Shakespeare zurück; auch sie *erstarkte durch Shakespeare in ihrer Eigentümlichkeit.* Professor Meyer, Ludwig Schröders Freund und sein erster Biograph, ein Zeitgenosse Wielands, sagt darüber: „„Schwerlich bewies seit Luthers Bibelübersetzung irgend ein Werk einen so sichtbaren Einfluß auf die Bildung unsrer Sprache; wenigstens weiß ich gewissen, jetzt überall gangbaren Wendungen und Redensarten keinen früheren Ursprung nachzuweisen."[1])

Da, wo Prosa in den Shakespeareschen Stücken angebracht war, war Wielands Prosa vortrefflich und bisweilen unübertrefflich. Das hat auch A. W. Schlegel empfunden, der sie oft wörtlich in seine nie genug zu rühmende Übersetzung übernahm. „Vielleicht," sagt Meyer, „hat der früheste Übersetzer den niedrigkomischen Humor der Britten, die Hölzernheit seiner Tölpel, den wesentlichen Gehalt manches Naturlauts, die an keinen fremden Sprachgebrauch erinnernde Verständlichkeit des Ausdrucks, welche der Bühne so sehr zusagt, am unübertrefflichsten erreicht."[2])

---

[1]) u. [2]) „Friedr. Ludw. Schröder" I, 113.

Aber auch Wieland selbst war an Shakespeare gesundet! War das derselbe Wieland noch, gegen den Lessing im 14. Literaturbrief losgezogen war?: „Und die Sprache des Herrn Wielands? — Er verlernt seine Sprache in der Schweiz. Nicht bloß das Genie derselben, und den ihr eigentümlichen Schwung; er muß sogar eine beträchtliche Anzahl von Worten vergessen haben. Denn alle Augenblicke läßt er seinen Leser über ein französisches Wort stolpern, der sich kaum besinnen kann, ob er einen itzigen Schriftsteller, oder einen aus dem galanten Zeitalter Christian Weisens lieset. Lizenz, visieren, Edukation, Disziplin, Moderation, Eleganz, Ämulation, Jalousie, Korruption, Dexterität, — und noch hundert solche Worte, die alle nicht das Geringste mehr sagen als die deutschen, erwecken auch dem einen Ekel, der nichts weniger als ein Puriste ist. Linge, sagt Herr Wieland sogar —".

Jetzt findet Lessing die herzlichsten, kräftigsten Mannesworte des Lobes für die Shakespeareübersetzung und stattet Wieland so den Dank ab, den ihm die damalige Zeit schuldig blieb; denn Gerstenberg und andere wollten in jugendlicher Kritik das Gebotene nicht würdigen, weil ihnen etwas Besseres möglich erschien. Wielands Antwort im Merkur (1773) lautet: Niemand kennt die Mängel der Übersetzung „besser als ich selbst; aber ich kenne auch das Gute derselben und weiß sehr wohl, daß ihr Herr Lessing durch das, was er in seiner vortrefflichen Dramaturgie zu ihrem Schutze sagte, bloß Gerechtigkeit widerfahren ließ".

Seit dem Erscheinen der Wielandschen Übersetzung wächst die Shakespearekenntnis und -Bewunderung in Deutschland mit einer Schnelligkeit, die man wohl konstatieren, aber nicht mehr im einzelnen verfolgen kann. Shakespeares Name figuriert „wie der Mondschein in

einem Dickicht in allen Zeitungsläden", sagt 1766 Gerstenberg in einem Artikel[1]), der gerade mit dieser gehaltenen Mondscheinverehrung ein Ende machen, der die allerneueste Literatur in Opposition zu der Lessingschen Shakespeareauffassung bringen sollte.

Wie schon gesagt, waren bei der rasch wachsenden Popularität Shakespeares die mannigfachsten Experimente im sogenannten englischen Geschmack nicht ausgeblieben. Jetzt aber zeigte es sich erst, wie ganz anders die Worte der Literaturbriefe bei der jungen Generation wirkten, als Lessing und seine Anhänger wünschten. Dieser Gerstenbergsche Artikel läutet mit einem ganz neuen Ton eine neue Epoche in der Shakespeareliteratur ein: die Hurrah-für-Shakespeare-Epoche der Stürmer und Dränger. In ihr steht Shakespeares Name für die Forderung unbegrenzter Regellosigkeit, für die Verächtlichmachung aller theoretischen Untersuchung und Erkenntnis; in ihr gilt der dunkle Schaffensdrang des Dichters als das Geniale und Maßgebende und als die einzige Richtschnur der Kunst. Dadurch wird aber — in Lessings Augen — die deutsche Literatur einem Anarchismus entgegengeführt, der sie von innen heraus zerstören muß. Als deshalb Lessing 1767 an das erste deutsche Nationaltheater gerufen wird, da sieht er eine doppelte Aufgabe vor sich: Erstens das Programm, das er in den Literaturbriefen gegeben, weiter auszuführen: das französische Beispiel und die französischen Theorien durch das Muster und die Theorie der echten Antike endgültig zu besiegen, und die deutsche nationale Bühne nach Shakespeares Muster auf der breiteren Basis germanischer Eigentümlichkeit aufbauen zu helfen. Zweitens aber der einreißenden Zügellosigkeit und der

[1]) „Briefe über die Merkwürdigkeiten der Literatur" (14. bis 16. Brief).

dilettierenden Mache, die sich in Shakespeares Namen rechtfertigen will, entgegenzutreten, indem er klare unantastbare Prinzipien der Kunst aufstellt und zeigt, wie Shakespeare auch nach diesen höheren, klassischen Kunstprinzipien beurteilt, der große Meister und Künstler bleibt.

Diese zweite neue Aufgabe bedingt die reservierte Haltung, die Lessing, wie manche meinen, gegen Shakespeare in der Dramaturgie annehme. In Wirklichkeit hat sich in dem Verhältnis Lessings zu Shakespeare nichts geändert. Was sich geändert hat, ist die literarische Richtung, das Publikum, die Tageskritik. Und diese sind in einem Fahrwasser, dessen Bahn Lessing nur mit Mißtrauen betrachtet. Seine reservierte Haltung gilt dem blinden Shakespearekultus der Jungen und dem Nachahmungstriebe der Kleinen, nicht Shakespeare selbst: „Ich wäre eitel genug, mir einiges Verdienst um unser Theater beizumessen, wenn ich glauben dürfte, das einzige Mittel getroffen zu haben, diese Gärung des Geschmacks zu hemmen." Dieses einzige Mittel scheinen ihm die Prinzipien Aristoteles. Nicht, weil er eine anerkannte Autorität ist, sondern weil seine Gründe so unwiderleglich sind, baut Lessing auf ihm seine Theorie auf; hauptsächlich aber, weil er selbst zu den gleichen Resultaten gekommen ist: „Mit dem Ansehen des Aristoteles wollte ich bald fertig werden, wenn ich es nur auch mit seinen Gründen zu werden wüßte." „Was mich also versichert..., daß ich das Wesen der dramatischen Dichtkunst nicht verkenne, ist dieses, daß ich es vollkommen so erkenne, wie es Aristoteles aus den unzähligen Meisterstücken der griechischen Bühne abstrahieret hat." In den Literaturbriefen hieß es abreißen und aufbauen: Shakespeare trat an Stelle der Franzosen *neben* die großen Muster der Alten. Jetzt arbeitet

Lessing wie die Juden am Tempel, die Kelle in der einen, das Schwert der Abwehr in der anderen Hand: Shakespeare tritt *unter* die Gesetze des Aristoteles. Das Wichtige für die Shakespearefrage ist die Tatsache, daß Shakespeare in der Dramaturgie vor dieser unanfechtbaren Autorität besteht, denn Ort- und Zeiteinheit hat Lessing als unwesentlich erkannt und ihre Bedeutungslosigkeit auch für die griechischen Stücke nachgewiesen. Einheit der Handlung aber hat er noch überall bei Shakespeare gefunden. So beruhen auf Aristoteles' Lehre und Shakespeares Beispiel die wichtigsten Sätze der Hamburger Dramaturgie. Und diese ist mit ihrer Verschmelzung von antiken Grundsätzen und Shakespeares Vorbild das theoretische Gegenstück zur „Minna von Barnhelm", die soeben erschienen war.

Fordern die Literaturbriefe den jungen Dichter auf, sein Genie am Shakespeare zu entzünden, so verlangt die Dramaturgie von ihm, daß er „die Kunst" von Shakespeare lerne; weisen die Literaturbriefe auf das Große, Schreckliche, Melancholische in Shakespeare, so zeigt die Dramaturgie, wie genau Shakespeare wußte, was zu der *Kunst* des Dramatikers wie zu der des Schauspielers gehört, wie besonnen die Mittel gewählt sind, vermöge deren er zu seinen großen Wirkungen gelangt. War in den Literaturbriefen nur darauf hingewiesen, daß Shakespeare den Zweck der Tragödie besser erreiche und den Griechen ähnlicher sei als Corneille und Racine, so wird in der Dramaturgie die französische Bühne — jetzt besonders auch Voltaire, der Shakespeare geplündert und angegriffen hatte, — mit Shakespeares Beispiel bekämpft. Bei dieser Gelegenheit gibt Lessing seinen kleinen Beitrag zur *ästhetischen Interpretation und Charakterisierung* Shakespearescher Dramen, mit der Gerstenberg kurz zuvor den Anfang gemacht hatte.

Lessings Charakteristik betrifft nur den „Romeo" und den „Othello": „Die Liebe selbst hat Voltairen die Zayre diktiert, sagt ein Kunstrichter artig genug. Richtiger hätte er gesagt: die Galanterie. Ich kenne nur eine Tragödie, an der die Liebe selbst arbeiten helfen; und das ist Romeo und Juliet vom Shakespeare." Herder charakterisiert den Romeo bald darauf in ähnlicher Weise: „Dies vortreffliche, himmlische Stück, das einzige Trauerspiel in der Welt, was über die Liebe existiert." Tieck, der Romantiker, braucht dann schon bedeutend mehr Raum für seine Begeisterung: „Es ist in dem Stück die Liebe und alle Gefühle rätselhaft, wundervoll, wie volles klares Mondlicht über Feld, Wies' und durch den Wald, alles bis an die Grenze der äußersten Möglichkeit getrieben und dann wieder so gelinde in die ebene Bahn der Wahrheit, des Natürlichen und Gewöhnlichen zurückgeführt, um von neuem durch Wunder zu erstaunen. Romeo und Julia ist wie die Liebesgöttin aus dem Schaum der bewegten Wogen der unermeßlichen Dichtkunst und Leidenschaft emporgestiegen." A. W. Schlegel sagt: „Romeo und Julia ist ein Gemälde der Liebe und ihrer beklagenswerten Schicksale in einer Welt, deren Atmosphäre zu rauh für diese zarteste Blüte des menschlichen Dasein ist ... zugleich die Vergötterung und das Leichenbegängnis der Liebe." Gervinus nennt das Trauerspiel „Das Hohelied der Liebe". Doch Lessings Wort, Romeo und Julia ist die einzige Tragödie, „an der die Liebe selbst hat arbeiten helfen," scheint mir mehr zu sagen als sie alle. — Eine sehr treffende Bemerkung bekommen wir auch, wenn Lessing den Othello mit dem Orosman der Zaïre vergleicht: „Wir hören in dem Orosman einen Eifersüchtigen reden... Othello hingegen ist das vollständigste Lehrbuch über diese traurige Raserei."

In den „Literaturbriefen" hatte Lessing unterlassen auf Shakespeares Technik und die „Schwierigkeiten" seiner Kunst „weitläufig" einzugehen. Jetzt, wo er in der „Minna von Barnhelm" sich selbst als Meister der Kunst gezeigt hat, gibt er wenigstens manch bedeutsamen Fingerzeig, was und wie von Shakespeare zu lernen ist. Die Charaktere in Shakespeares Stücken sind — nach Lessing — deshalb so vorzüglich, weil Shakespeare nie in ängstlich befangener Weise bestimmte Charaktereigenschaften herausarbeitet, sondern weil „sein reges und feuriges Genie auf alles aufmerksam war, was ihm in dem Verlauf der Szenen Dienliches aufstoßen konnte". Die Mischung von Komik und Tragik, wie sie Shakespeare bietet, hatte Wieland im „Agathon" hoch gepriesen, weil sie ein solch treues Abbild des menschlichen Lebens sei. Lessing betont, daß es sich nicht einfach um eine lebenswahre Durchmengung von Fröhlichem und Traurigem handelt, sondern daß diese Mischung erst dadurch Bedeutung gewinnt, daß sie nach *künstlerischen Gesichtspunkten* geschaffen ist. „Nur wenn eben dieselbe Begebenheit in ihrem Fortgange alle Schattierungen des Interesses annimmt, und eine nicht bloß auf die andere *folgt*, sondern so notwendig aus der andern *entspringt;* wenn der Ernst das Lachen, die Traurigkeit die Freude, oder umgekehrt so unmittelbar erzeugt, daß uns die Abstraktion des einen oder des andern unmöglich fällt," ist die Mischung von Komischem und Tragischem im Drama künstlerisch berechtigt; so entscheidet Lessing 1768 die Frage nach der Berechtigung der Mischgattungen,[1]) eine Streitfrage,

[1]) Vgl. Hamb. Drama Stück 48: „Was will man endlich mit der Vermischung der Gattungen überhaupt? In den Lehrbüchern sondre man sie so genau ab, als möglich: aber wenn ein Genie, höherer Absichten wegen, mehrere derselben in einem und eben

die sich schon zu und vor Shakespeares Zeiten in England erhoben hatte, und die trotz Lessing noch einmal zum Kampfeszeichen wurde, als sich romantische und klassische Shakespeareauffassung entgegentraten.

Vielleicht das Wertvollste, was Lessings produktive Kritik für die Theorie des jungen Dramatikers bietet, ist die auch heute noch einzig und unangefochten dastehende Anweisung über die rechte Art der Nachahmung Shakespeares.

In kindlicher Selbstüberschätzung hatte sich Weiße neben Shakespeare gestellt und hatte verkündet, er habe seinen „Richard III." schon fertig gehabt, als er Shakespeares „Richard III." gelesen habe; er habe also kein „Plagiat an Shakespeare" begangen; „aber", hatte er mit herausfordernder Bescheidenheit hinzugefügt, „vielleicht wäre es ein Verdienst gewesen, an dem Shakespeare einen Plagiat zu begehen". Wir müssen Weiße, diesen ersten geschickten Macher in shakespearisierenden Dramen[1]), für seine Bemerkung dankbar sein, denn sie gibt Lessing Veranlassung, sich ganz klar auszusprechen, wie er sich die Shakespearenachahmung denkt, auf welche Weise die deutsche Nationalbühne an Shakespeare erstarken soll, und wie er selbst Shakespeares Beispiel, für seine Dramen genutzt hat[2]):

„Shakespeare will *studiert*, nicht *geplündert* sein. Haben wir Genie, so muß uns Shakespeare das sein, was dem Landschaftsmaler die Camera obscura ist: er sehe

---

demselben Werke zusammenfließen läßt, so vergesse man das Lehrbuch, und untersuche bloß, ob es diese höhere Absichten erreicht hat."

[1]) Minor: „Chr. F. Weiße und seine Beziehungen zur deutschen Literatur." Innsbruck 1880.

[2]) Dramaturgie, Stück 73.

fleißig hinein, um zu lernen, wie sich die Natur in allen Fällen auf *Eine* Fläche projektieret; aber er borge nichts daraus. Ich wüßte auch wirklich in dem ganzen Stücke des Shakespeares keine einzige Szene, sogar keine einzige Tirade, die Herr Weiße *so* hätte brauchen können, *wie sie dort ist.* Alle, auch die kleinsten Teile beim Shakespeare, sind nach den großen Maßen des historischen Schauspiels zugeschnitten, und dieses verhält sich zu der Tragödie französischen Geschmacks ungefähr wie ein weitläuftiges Freskogemälde gegen ein Miniaturbildchen für einen Ring. Was kann man zu diesem aus jenem nehmen, als etwa ein Gesicht, eine einzelne Figur, *höchstens eine kleine Gruppe, die man sodann als ein eigenes Ganze ausführen* muß? Ebenso würden aus einzeln Gedanken beim Shakespeare ganze Szenen, aus einzeln Szenen ganze Aufzüge werden müssen. Denn wenn man den Ärmel aus dem Kleide eines Riesen für einen Zwerg recht nutzen will, so muß man ihm nicht wieder einen Ärmel, sondern einen ganzen Rock daraus machen. Tut man aber auch dieses, so kann man wegen der Beschuldigung des Plagiums ganz ruhig sein. Die meisten werden in dem Faden die Flocke nicht erkennen, woraus er gesponnen ist. Die wenigen, welche die Kunst verstehen, verraten den Meister nicht und wissen, daß *ein Goldkorn so künstlich kann getrieben sein, daß der Wert der Form den Wert der Materie bei weitem übersteigt*"... Weiße hätte Shakespeare „können genutzt haben, ohne daß eine einzige übertragene Gedanke davon gezeugt hätte. Wäre mir indes eben das begegnet, so würde ich Shakespeares Werk wenigstens nachher als einen Spiegel genutzt haben, um meinem Werke alle die Flecken abzuwischen, die mein Auge unmittelbar darin zu erkennen, nicht vermögend gewesen wäre". Lessing will also keine Shakespearenach-

ahmung, die aus der Kenntnis Shakespeares nur stofflichen Vorteil zieht, nur Motive, Szenen, große Worte und starke Taten gewinnt, sondern eine, die auf intimem Studium der Shakespeareschen Kunst beruht, und die, wenn sie aus Shakespeare entlehnt, das Entlehnte so verarbeitet, daß es zu etwas Neuem, Eigenem wird. Das gerade ist es, was Lessings Stellung sowohl in der Theorie als in der Praxis über die jungen „Genies" erhebt. Er erkennt in Shakespeare den großen Künstler, den bewußt schaffenden Meister unter den dramatischen Dichtern. Ein Genie, d. h. ein geborener Dichter, kann sich an Shakespeare zu großer Schaffensfreudigkeit begeistern. Doch damit nicht genug: „Haben wir Genie", so müssen wir, nachdem Shakespeare uns entzündet hat, auch von ihm „die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst" erlernen. Wir müssen lernen, das Shakespeare entlehnte Goldkorn so kunstvoll zu treiben, daß die eigen geschaffene Form den Wert des Kunstwerkes bestimmt. — Lessings Dramen sind die unvergleichlichen Beispiele zu dieser Lehre, und nichts Reizvolleres kann es für den kunstsinnigen Analytiker geben, als in der „Minna" oder „Emilia" oder im „Nathan" Shakespeares Gold in Lessingscher Kunstform verarbeitet zu sehen. Auf diese Seite des Verhältnisses von Lessing zu Shakespeare näher einzugehen, muß ich mir leider im Rahmen dieser Arbeit versagen, da sie nur in ganz ausführlicher Darstellung Wert und Interesse haben könnte.

Durch Lessings produktive Kritik war die Theorie und das Programm für die Entwicklung der Shakespeareliteratur in Deutschland und des deutschen Nationaltheaters in großen Zügen gegeben. Bei der praktischen Ausführung dieser Ideen treten zwei deutsche Männer Lessing tatkräftig zur Seite: Wieland mit seiner Shake-

Shakespeareverdeutschung und Ludwig Schröder, der mit seiner genialen Schauspielkunst und seiner geschickten Bühnenleitung das beinahe vollenden sollte, was Lessing ersehnt hatte.

So gehören Lessing, Wieland und Schröder in der Shakespeareliteratur aufs engste zusammen. Lessing fordert Shakespeare als Grundlage für die nationale Bühne und die dramatische Kunst. Wieland schafft einen deutschen Shakespeare, und Schröder paßt diesen der Bühne und dem Publikum an. Damit war die Bahn für Shakespeare in Deutschland frei; die weitere Entwicklung konnte zwanglos und stetig vor sich gehen.

Wieland, Schröder, Lessing sind eminent praktische Charaktere. Ihrem Wirken ist es allein zu danken, daß bei der Einführung Shakespeares in unsere Literatur und vor allem bei seiner Einbürgerung auf unserer Bühne nicht der zweite Schritt vor dem ersten getan wurde und so unnötige Verwirrung im Publikum und in der Literatur hervorgebracht wurden. Maßvoll im Verurteilen des Alten und zielbewußt in der Einführung des Neuen gehen sie vor. Experimente und Utopien, wie sie sich nach ihnen und neben ihnen der Sturm und Drang schon erlauben durfte, sind ihnen fremd. Nicht nur das denkbar Höchste, sondern auch das Nächsterreichbare wird von ihnen als Ziel ins Auge gefaßt.

II. Die Einbürgerung Shakespeares auf der Bühne durch Ludwig Schröder.

Das Hamburger Nationaltheater war gescheitert, und Lessing zog seine Hand ein für allemal von der deutsch-nationalen Bühnenangelegenheit zurück. An Lessings Stelle wird jetzt *Ludwig Schröder* Träger des Gedankens und der Ausführung. Aber auch diesem

genialen Fachmanne gelingt es nur langsam, auf der Bühne zu erreichen, was Lessing erstrebt hatte, und was dieser in seinen Werken, in seiner „Sara", seiner „Minna von Barnhelm", seinen kritischen Schriften, geleistet hatte: die Verschmelzung von populären und literarischen Tendenzen.

Die Entwicklung der Bühne ist hinter der literarischen Entwicklung zurückgeblieben. 1768, als Schröder Lessings Erbschaft antritt, herrscht auf ihr ein wildes Durcheinander, anscheinend ohne jede bestimmte Entwicklungslinie: wüste Stegreifstücke mittelalterlicher Tradition, gezierte und steife Alexandrinerstücke im französischen Hofton, sogenannte Charakterkomödien und rührende Lustspiele; neben Bearbeitungen des realistisch-phantastischen, aus bunter Motivenfülle zusammengewürfelten Dramas der Nach-Elisabethinischen Zeit kleine Schäferspiele, Singspiele und andere „Spiele" von altmodischer Grazie; die Gottschedsche Schule neben Stücken im englisch-bürgerlichen Geschmack. Dabei müssen Oper und Ballett für die notwendigen Kasseneinnahmen, die durch die Konkurrenz der italienischen Operntruppen und der französischen ‚acteurs' sehr bedroht sind, sorgen. Dieses ausländische Durcheinander wäre vielleicht nicht so schlecht, hielte ihm eine nationale Bühnenkunst die Wage. Doch neben Lessings „Sara" und „Minna von Barnhelm" und je ein Stück von Cronegk und Wieland vertritt nur Weißes geschickte Mache das deutsche Drama; und so herrschen auf der deutschen Bühne zur Zeit der Dramaturgie mittelalterliche Trivialität, geziertes Ausländertum und moralpredigende Spießbürgerlichkeit uneingeschränkt nebeneinander. Von Shakespeares Geist keine Spur! Nur hier und da ein von ihm geraubter Stoff, bis zur Unkenntlichkeit „bearbeitet".

Und dabei bleibt es auch vorläufig. Schon finden die Stürmer und Dränger in Shakespeare den Inbegriff und das Ziel aller Kunst und alles Lebens, schon berauscht die neue Freiheit den jungen Goethe, Lenz, Klinger und reißt sie fort zur Schöpfung von Dramen, die Shakespeares Kühnheiten übertreffen, und noch ist Shakespeare für das wirkliche Theater Deutschlands nicht viel mehr als ein etwas ominöser Name. Erst als im Jahre 1776 Hamlet auf der Hamburger Bühne erscheint, erkennt sich auch die deutsche Volksseele, das deutsche Publikum im Spiegel von Shakespeares Geist; und damit siegt endlich auch auf der Bühne die von Lessing gewollte shakespearisch-nationale Richtung, damit bricht auch auf der Bühne die Renaissanceperiode an.

Die Antwort auf die Frage, warum die Bühne nicht mit der literarischen Bewegung Schritt halten konnte, ist leicht zu geben: Die Bühne ist in viel stärkerem Maße eine Dienerin der Masse als die schöngeistige Literatur; sie ist gänzlich von einem bunt und zufällig zusammengesetzten Publikum abhängig und ist gezwungen, will sie etwas erreichen, fortwährend acht zu geben, daß sie den Standpunkt des Durchschnittspublikums nicht aus dem Auge verliert und so diesem unverständlich, ärgerlich, langweilig wird. Das Durchschnittspublikum ist aber stets in der Kunst die Partei des strengen Konservativismus. Es setzt jeder ästhetischen Neuerung einen — zum Teil heilsamen — Widerstand entgegen, an dem diese ihre Lebenskraft erproben muß. Dieser Widerstand ist aber keine Eigenkraft und kein Eigenwert, sondern bedeutet nur *dumpfes Ablehnen des Ungewohnten*. Eben deshalb kann der wahre Künstler in seinem besten Streben auf die Dauer von ihm nicht zurückgehalten werden, wenn er Energie genug besitzt, das Dumpfe des Widerstandes allmählich zu besiegen,

dadurch, daß er den Besten seiner Zeit genug tut und so von oben herab eine Bildung und Erziehung des Publikums verursacht. Denn, kann das Publikum sich auch nicht sprungweise entwickeln wie ein großer Geist (dazu ist es zu stolz auf das, was es in der Schule gelernt hat und immer beleidigt, wenn es etwas *nach*denken soll, was es nie hätte selbst denken können, und was ein bloßer Zeitgenosse ihm vorgedacht hat), so entwickelt es sich doch allmählich, indem es durch neue, große Wirkungen aus dem Gleichgewicht gerüttelt wird und dann sich instinktiv nach berufenen Führern umsieht, die ihm das Altgewohnte mit dem Neuempfundenen versöhnen sollen, denen es nachempfinden und nachkritisieren kann, und von denen es sich allmählich den neuen Standpunkt suggerieren läßt. Somit nötigt das Publikum jeden, der auf seine Meinung angewiesen ist, zum Kompromiß. Daß aber dieser Widerstand und dieser Zwang zum Kompromiß für die Schaffenden etwas Aufreizendes hat, ist nur zu verständlich. Nichts ist bitterer, als neue Werte wegen alter Vorurteile verachtet zu sehen. Noch 1798 schreibt Schröder, der so viel bei der Erziehung des Publikums erreicht hatte, an Böttiger (17. Oktober): „Es gibt keine theatralische Kunst, denn es gibt kein Publikum. Jeder Charlatan kann ihm etwas weismachen". Und Lessing bittet seinen Berliner Freund, nachdem das Nationaltheater gescheitert war, er möge ihn doch erst nach 20 Jahren an diese Theateraffäre erinnern: „wenn ich dann den Bettel nicht schon vergessen habe, so will ich Ihnen die Geschichte desselben haarklein erzählen. Sie sollen alles erfahren, was sich in der Hamburger Dramaturgie nicht schreiben ließ. Und wenn wir auch dann noch kein Theater haben, so werde ich aus der Erfahrung die sichersten Mittel nachweisen können, in

Ewigkeit keines zu bekommen. Transeat cum ceteris erroribus!"

Nur zehn Jahre dauerte es indessen, bis Lessing die Freude zuteil wurde, Schröder, den Erfüller seiner Wünsche, in demselben Hamburg auf der Höhe seines Könnens an der Spitze eines vorzüglichen Theaters mit ausgesprochen national-literarischer Richtung in der „Emilia Galotti" als Marinelli zu sehen. In zehn Jahren hatte durch Schröders Bemühung die *Praxis* der Bühne die Lessingsche *Theorie*, die ihr „mit Siebenmeilenstiefeln" vorausgeeilt war, eingeholt.

Schröders Leben ist von Anfang an mit dem Schicksal und dem Fortschritt der deutschen Bühne verkettet. Seine Mutter und sein Stiefvater gehören zu den ersten Schauspielerkräften der Schönemannschen Truppe, die von Gottsched und der Neuberin ihre reformatorische, literarische Richtung und ihr Programm erhalten hat, nämlich: „Reinigung" der Bühne vom Stegreifspiel und von aller mittelalterlichen Geschmacksverirrung, Einführung eines künstlerisch-literarischen Repertoires. Mit der Reform des Repertoires geht eine Reform der Schauspielkunst Hand in Hand. An Stelle des flotten Extemporierens und Witzereißens tritt die französische Schule, „im Geleise der Versailler Affektion"[1]). Diese neue Richtung bedeutete eine künstlerische Mäßigung des wilden Gekreisches und des über alle Begriffe lauten Pathos, wie sie bis dahin bei den Darstellungen der Haupt- und Staatsaktionen üblich gewesen waren. Der Rhythmus und der französische Hofton fesselten und milderten die wilde Manier. Dafür wurden geziertes

[1]) Devrient: „Geschichte der deutschen Schauspielkunst", (Leipzig 1848) II 28 f.

Pathos mit lang tremolierten Ahs und Ohs, taktgemessenes Schreiten, gewundene Armbewegungen und unmögliche Stellungen des Oberkörpers auf der Bühne Mode, und für die tragischen Heldinnen war ein weißes, wehendes Taschentuch ein unentbehrliches Requisit. Diese Mischung von französischer Grazie mit den Traditionen der alten Staatsaktionen hieß kurz die „Schönemannsche Schule".

Frau Schröder und Ackermann unterscheiden sich von Anfang an von den übrigen Kräften durch „guten Vortrag und charakteristische Gestikulation". Ihre durchaus lebendige und im Leben gereifte und gestählte Eigenart läßt sich trotz des starren Alexandrinerzwanges nicht in die Schablone pressen. Als sie sich von Schönemann trennen und eine eigene Bühne gründen (1742), bedeutet dies für die Schauspielkunst den Anfang jener bedeutsamen Entwicklung, die in der Schröderschen oder „Hamburger Schule" ihren Höhepunkt erreichen sollte und damit den ersten Höhepunkt der deutschen Schauspielkunst überhaupt darstellt.

Parallel zu der literarischen Konstellation haben wir also im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts in der Bühnendarstellung zwei Richtungen. Den beiden literarischen Richtungen: Gottsched und Lessing entsprechen auf der Bühne die Schönemannsche Schule, die von Gottscheds Geist inspiriert ist und sich nach dessen Schablone zu bilden bemüht, und die Ackermann-Schrödersche Schule, die — unabhängig von Lessing, aber in seinem Geiste — mit ihrem Streben nach Wahrheit und Natürlichkeit und ihrem Mut zur deutschen Eigenart für die freie Ausbildung der deutschen Bühnenkunst eintritt.

Dies gilt aber nicht — oder doch nur in beschränktem Maße — für das Repertoire. Bei Schönemann wie

bei Ackermann ist man, was dieses anbetrifft, auf einen rein äußerlichen Kompromiß angewiesen. So huldigt man an ein und demselben Abend zum Beispiel der neuen literarischen Richtung etwa durch die Aufführung von de la Mottes „Standhaftigkeit der Makkabäer" und sorgt für die gute Laune des Publikums dadurch, daß man ein tolles Stegreifspiel, in welchem Harlekin sich als Dame, Kourier und Jude verkleidet o. dgl., folgen läßt. Wenn man will, kann man aber trotzdem auch aus dem Schröderschen Repertoire schon von Anfang an auf eine stärkere Verwandtschaft mit Lessings Geist schließen. Frau Schröder bevorzugt vor der Alexandrinertragödie, die bei Schönemann à l'ordre de jour ist, die Charakterkomödie eines Holberg, Destouches, Molière.

Etwas weniger äußerlich wird die Verschmelzung von literarischen und populären Bühnenbestrebungen, als Harlekin unmodern und entbehrlich wird und Gottscheds Einfluß zu schwinden beginnt. Denn damals bekommt das Repertoire Ersatz sowohl für den „niedrigen Ton", den man nicht entbehren konnte, als für den „erhabenen Stil", den man nicht entbehren wollte, aus England. Das Beste dabei ist, daß in diesen englischen Stücken beides, Hohes und Niederes, in *einem* Stück zusammengewürfelt ist. In diesem Sinne ist zum Beispiel Otways „Gerettetes Venedig" als ein Fortschritt zu begrüßen und als ein Vorläufer für das bürgerliche Trauerspiel. In diesem wird dann schon eine wirkliche Verschmelzung von populären und literarischen Tendenzen geboten; in ihm sieht sich das Volk zum ersten Male nach langer Zeit wieder selbst in einem — wenn auch mangelhaften — literarischen Kunstwerk auf der Bühne dargestellt.

Ackermann sowohl als Koch, Schönemanns Nachfolger, bemächtigen sich des bürgerlichen Trauerspiels.

Lessing kennt beide Truppen. Aber er übergibt Ackermann, der 1755 nach langen Wanderfahrten nach Berlin kommt, *sein* bürgerliches Trauerspiel. Bei der Aufführung der „Miss Sara Sampson" spielt Ludwig Schröder, damals 11 Jahre alt, die Arabella.

So kommt Ludwig Schröder zum erstenmal mit Lessing in Berührung, gerade in dem Augenblick, wo Lessing seinen Weg auf der Shakespeare-Aristoteles-Bahn angetreten hat, und wo er in seiner „Sara" den ersten Grundstein für die deutsch-nationale Bühne gelegt hat. — Schröders Lebensweg führt ihn dann weit weg von dem seines großen Zeitgenossen, aber in seiner geistigen Entwicklung kommt er ihm immer näher. Und zwar sind es Shakespeares Werke und Shakespeares Geist, die ihn die Brücke zu Lessing und zum Verständnis der großen Aufgaben, die später sein Lebenswerk bedeuten sollten, finden ließen:

Zu der gleichen Zeit, wo Lessing in seiner engen Berührung mit Shakespeare die Erfahrungen sammelt, die für die Geschichte Shakespeares in Deutschland und für die deutsche Bühnenfrage ausschlaggebend werden (1758)[1]), tritt dem in Königsberg von seinen Eltern verlassenen, im tiefsten Elend fast verkommenden Schauspielerkinde der englische Equilibrist Stuart in den Weg, der nicht nur sein Erretter aus materieller Not wird, sondern auch die geistigen Kräfte des genialen Knaben wiederbelebt, indem er ihm *aus Shakespeare vorträgt* und ihn einzelne Szenen auswendig lernen läßt. Vier Jahre danach fällt die Wielandsche Shakespeareübersetzung in Schröders Hände. Sie rettet ihn, nach seinem eigenen Geständnis, aus der Verflachung eines unruhigen Junggesellenlebens und lenkt seine künstlerische Aufmerksamkeit, die bis dahin fast aus-

[1]) Siehe oben S. 37 f.

schließlich dem Ballett gegolten hatte, auf das Schauspiel: „Schröder verschlang die Übersetzung und machte sie zu seinem Handbuch", erzählen seine Biographen[1]). Wie begreiflich ist es, daß Lessing und Schröder sich aufs beste verstehen, als Lessing 1766 nach Hamburg kommt, um die Angelegenheiten des Nationaltheaters zu prüfen: „Es ward sehr bemerkt, wie geflissentlich er den jungen Schauspieler auszeichnete, und wie ernsthaft er dessen gesprächsweise geäußerten Ansichten über Theater und Drama würdigte".[2]) — Welcher Segen für die Zukunft der deutschen Bühne aus einem Zusammenwirken dieser beiden hätte entstehen können, ist eine Betrachtung, die fast traurig stimmt, und fast noch trauriger macht es, zu bedenken, wieviel sie sich hätten persönlich sein können. Menschen, die wie Lessing und Schröder ihrer innersten Natur nach gezwungen sind, das, was sie für das Wahre und Richtige erkannt haben, möglichst prägnant und unzweideutig zu formulieren, die ungeduldig gegen alle Halbheiten und mitleidslos gegen alle Prätensionen im Drange nach Wahrheit alle Rücksichten vergessen (auch die auf die eigene Person und den Eindruck, den diese durch ihre Worte machen wird), sind meist einsam, trotz aller Anerkennung, die sie sich erzwingen mögen, denn ihre Gedanken sind so wenig wie ihr äußeres Gebahren Gemeingut der anderen; und vom Kettenbrechen sind ihre Hände hart geworden. — Als Lessing nach Hamburg kommt, hat Schröder dasselbe verlassen; und als Schröder nach Hamburg zurückkehrt, ist sein großes Vorbild schon zürnend in Wolfenbüttel.

---

[1]) Litzmann: „Ludwig Schröder" (Hamburg 1890) I 205. F. L. W. Meyer: „Beitrag zur Kunde des Menschen und Künstlers Schröder" (Hamburg 1819) I 157.

[2]) Litzmann a. a. O. I 350.

Das Unternehmen der nationalen Bühne war aber nicht nur deshalb gescheitert, weil praktische Schwierigkeiten, wie Mangel einer einheitlichen Leitung, schlechte pekuniäre Verwaltung, Eifersucht und Ungezogenheit der Schauspieler ihm im Wege standen, sondern wohl vor allen Dingen daran, daß das Publikum dem nationalen Gedanken, dem ganzen Unternehmen teilnahms- und verständnislos gegenüberstand. „Die Hamburger Dramaturgie mußte erst geschrieben sein", bemerkt Litzmann, ehe der Sinn für eine nationale Bühne im Publikum erwachen konnte. —

Als Schröder an Stelle seines Stiefvaters die Leitung der Gesellschaft und an Lessings Stelle die Bildung der deutschen Bühne übernahm, hatte die Hamburger Dramaturgie schon gewirkt. Sie hatte dem denkenden Publikum den Geschmack an der deutsch-französischen Kunst verdorben, seinen Sinn und sein Interesse für Neues und Besseres, für nationale Dramen, geweckt. Aber *jetzt fehlte es an nationalen Dramen*, dieses neue Bedürfnis zu befriedigen!

Und sie wollen nicht kommen! Schon zu Nicolais Preisausschreiben waren die Bewerbungen nur spärlich eingetroffen; und noch 1773 richtet Wieland im Merkur die dringende Bitte an die jungen Dichter, sie möchten doch Dramen schreiben. Keiner empfand diese klaffende Lücke im Repertoire schmerzlicher als Ludwig Schröder, der, von Lessings Programm erfüllt, es als seine Lebensaufgabe ansah, der nationalen Bühnenkunst auf seinem Theater die Stätte zu bereiten. Deshalb bietet er den Werken aller jugendlichen Dramatiker freundliche Aufnahme auf seiner Bühne, deshalb bringt er mit großen Opfern unruhige Sturm- und Drangdramen, die mit absichtlicher Vernachlässigung der Bühne geschrieben sind, zur Aufführung, nur weil es deutsche Originaldramen

sind; und deshalb erläßt er schließlich eine „Ankündigung", in der er sich erbietet, jedes bühnenfähige Drama mit 20 Louisdor zu honorieren. Bis dahin standen alle Stücke den Bühnen gratis zur Verfügung und waren ihrer Willkür preisgegeben. „Wir wünschen durch diesen Weg mehr gute Originalstücke auf unser Theater zu bringen", heißt es in der Ankündigung, und gleichzeitig wird versichert, daß die Kritiker bei der Annahme „unter den jetzigen Umständen nicht gar so strenge seyn würden"... „Wir hängen nur noch den Wunsch und die Bitte an Deutschlands Dichter an, dies Werk zu unterstützen. Ihr Eifer und unser Dank und Aufmunterung können uns in den Stand setzen, das *eigentlich* Ausländische zu entbehren und *den frommen Gedanken vom Nationaltheater zur Wirklichkeit zu bringen*".

Trotz aller Bemühungen Schröders kommt keine nationale Bühnenliteratur in Fluß. Der einzige große Erfolg, den er vor Shakespeares Erscheinen in seiner eigensten Richtung erringen kann, ist die erste Aufführung von Lessings „Emilia Galotti". Die begeisterte Aufnahme, die sie beim Publikum findet, beweist, wie sehr das Publikum selbst jetzt schon auf das nationale Drama wartete.

Es ist geradezu merkwürdig, wie stark die damalige Zeit sich ihrer literarhistorischen Bedeutung bewußt ist, wie sie alles Neue auf der Bühne am Programm des 17. Literaturbriefes und der Dramaturgie mißt, wie sie fühlt, daß der frische Lebensstrom germanischer Leidenschaftlichkeit und germanischer Gedankenfülle, der in der deutschen Jugend wieder zu pulsieren beginnt, durch Shakespeares und Lessings Geist aus der Erstarrung gelöst ist. — So heißt es in dem Prolog, der vor der Premiere für die Emilia Galotti Stimmung machen soll, von Lessing:

„Der in der alten Briten Geist Euch durch des Lebens Szenen führet,
Euch durch das Labyrinth der Leidenschaften reißt,
Euch lächeln läßt und mächtig rühret,
Der als ein Biedermann sich dreist
Den stolzen Nachbarnationen
Und ihren Julien und Desdemonen
Emilien zur Rechten stellt
Und seine Deutschen schadlos hält."

Über die Erstaufführung des „Goetz von Berlichingen" schreibt der Hamburger Theaterbericht vom 24. Oktober: „Jedermann drängte herzu, *das große Nationaldrama* zu sehen, welches wir ohne Scheu und mit einiger Keckheit gegen Shakespeares Lear oder Hamlet aufstellen können, wenn's der Vergleichung bedürfte". Auf dem neuen Vorhange des Hamburger Theaters sitzt auf der obersten Stufe des Tempels der Wahrheit zu Füßen der Göttin der Wahrheit Shakespeare und blickt den Ankommenden erwartend entgegen; darunter sieht man die sterbende Emilia Galotti in Odoardos Armen und weiter im Hintergrunde steht Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Alles Neue, was man loben will, erhält den Stempel: Shakespeares Geist! O Shakespeare — Lessing! rufen begeisterte Kritiker der „Emilia", wie Ebert, aus. Solche Stimmen von Zeitgenossen fallen schwer in die Wage. Und ich möchte deshalb noch einmal betonen, wie müßig das Beginnen ist, heute, nach ein und einem halben Jahrhundert, Lessings Verdienst um die Einbürgerung Shakespeares wegdisputieren oder zugunsten Nicolais vermindern zu wollen. „Lessing", sagt A. W. Schlegel, der noch durch Zeitgenossen Lessings, wie Nicolai und Herder, hätte widerlegt werden können, *„sprach zuerst mit Nachdruck von Shakespeare und bereitete dessen Erscheinen vor"*.

Befremdend erscheint es uns heute, daß Schröder, der unter dem Mangel an zugkräftigen Stücken so sehr

hatt, bei dieser Stimmung für Shakespeare im Publikum nicht ohne weiteres zu Shakespeares Dramen, seinem „Handbuch", griff, um durch sie seinem Repertoire aufzuhelfen. Aber sein Zögern wird verständlich, wenn wir die damalige Zeit genau ins Auge fassen.

Die deutsche Bühne hatte und hat auch heute noch die Tradition und die äußere Einrichtung der französischen Kulissenbühne übernommen. Die französischen drei Einheiten, besonders die des Ortes, hatten es der Regie, soweit Dekorationswechsel in Betracht kam, sehr bequem gemacht. Shakespeares Stücke aber sind für eine dekorationslose Bühne geschrieben und stellen an eine Kulissenbühne infolge des Ortswechsels ungeahnte Anforderungen. Die schwerfällige Theatermaschinerie muß den leiblichen Augen vorführen, was Shakespeare für die leichtbeschwingte, ungefesselte Phantasie seiner Zuschauer schrieb oder ihr auszuführen überließ. Selbst heute noch, wo die Verwandlungen auf der Bühne von einer bewunderungswürdigen Technik unterstützt werden, und wo das Publikum im Prinzip gar nichts gegen die Verwandlungen des Ortes hat, scheint bisweilen die Einheit der Handlung in Shakespeares Dramen durch diesen häufigen, schwerfälligen Ortswechsel aufgehoben. Wie viel mehr bedeutete dies aber einem auf französische Weise gebildeten Publikum der damaligen Zeit, das den Wechsel schon an sich als eine Ungehörigkeit empfand. — Daß Shakespeare so, wie er war, unverkürzt und unverändert auf die Bühne kommen könne, schien ausgeschlossen, schon aus diesem rein äußerlichen Grunde. Dazu kam, daß das Publikum, viel weniger international als das heutige, die englische Atmosphäre der Dramen als etwas Störendes empfand. Eine Verwienerung der „Lustigen Weiber" war den Wienern „zu englisch".

Man hatte „auf ein Lokalstück gehofft". Den historischen Dramen aus der englischen Geschichte gegenüber ist das Publikum stets ablehnend geblieben. Sie sind ihm auch heute noch „zu englisch". —

An Versuchen, Shakespeare auf die Bühne zu bringen, fehlte es indessen nicht. Aber was unter Shakespeares Namen gegeben wurde, mußte die Einsichtigen, besonders Schröder, eher abschrecken als aufmuntern. Es sind grausame Verstümmelungen des Wielandschen Shakespeare.

Bei alledem war die Frage der Aufführbarkeit der Shakespeareschen Dramen Tagesgespräch. Der Schmidtsche „*Othello*" (1769) verdankt, wie der Verfasser erzählt, seine Entstehung einem Streit in einer Gesellschaft um die Frage: „ob es möglich wäre, dem Volke den Shakespeare, von dem es jetzt so viel hört, auch auf der Bühne zu zeigen. Die meisten behaupteten, es sey auf keine andere Art möglich, als wenn man seine Stücke so sehr, wie Weiße den Romeo, modernisierte. Ich räumte es ein, allein ich machte mich dennoch anheischig, unter Shakespeares Stücken eines zu finden, das mit wenigen Änderungen auf unsere Bühne gebracht werden könnte". Das, was Schmidt unter „wenigen Veränderungen" verstand, sind allerdings nach unseren Begriffen große Eingriffe.

Ehe man sich in berufenen Kreisen über die Aufführbarkeit Shakespeares klar ist, steht schon die ganze dramatische Dichtung in seinem Zeichen.

Das Auffallende an der ganzen Shakespearebewegung am Anfange der 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts ist der ungeheuere Unterschied zwischen dem, was in der Literatur von Shakespeare gesagt wird, und dem, was auf der Bühne als Shakespeare geboten

wird.[1]) Die Literaten finden kaum Worte, seine Größe, Bedeutung, Herrlichkeit zu preisen; und im Theater enttäuscht er ein Wiener Publikum wegen seines antiquierten Inhalts und seines „schlechten Geschmacks". Sonderbarerweise kommt niemand auf den Gedanken, daß man in der Trivialisierung Shakespeares — alias: Anpassung Shakespeares an die neue Zeit und den feineren Geschmack — zu weit gegangen sein könnte, daß nicht der schlechte Geschmack Shakespeares, sondern der seiner Verbesserer, nicht Shakespeares Veraltung, sondern die enge Modernität seiner Bearbeiter an dieser Unwirksamkeit der Dramen schuld sein könnte. Wie elegisch und heute fast unbegreiflich sind selbst Herders Worte, die, nachdem sie Shakespeare bis in den Himmel erhoben, ihn wegen seiner Unmodernität bedauern. Herder sieht in den Verstümmelungen und Bearbeitungen, die notwendig sind, um Shakespeare bühnenfähig zu machen, den Beweis, „daß auch dieser große Schöpfer von *Geschichte und Weltseele* immer mehr *veralte*". Auf diesem Wege der Verstümmelung und Beschneidung wird fortgefahren werden, sagt er, bis nur noch „Trümmer von Kolossus" übrig sein werden, „die jeder anstaunet und keiner begreift. Glücklich, daß ich noch im Ablaufe der Zeit lebte, wo ich ihn begreifen konnte". — Noch ein paar Jahrzehnte, und Goethe vereinigt sein Streben mit dem der Romantiker zur Aufführung des ungekürzten „Julius Caesar" in Weimar (1802), und die Romantiker fordern, daß, wo Shakespeare sich nicht der Bühne anpassen lasse, diese ihm anzupassen sei, fordern die Rückkehr zur dekorationslosen Bühne, und

[1]) Über die verschiedenen Bearbeitungen Shakespeares vor Schröder siehe Rudolf Genée: „Die Geschichte der Shakespeareschen Dramen". Leipzig 1870. Ergänzungen dazu bringen die Shakesp.-Jahrbücher.

Wilhelm Schlegel prophezeit in seinen Wiener Vorlesungen genau das Gegenteil: Shakespeares Ruhm ist „etwa zu Anfang des vorigen Jahrhunderts aus dem Dunkel der Vergessenheit glänzender auferstanden; er wuchs seitdem immer mit dem Fortgang der Zeiten und wird auch in den folgenden Jahrhunderten, dies sage ich mit größter Zuversicht voraus, fortfahren, gewaltig anzuwachsen, wie eine von den Alpen herunterrollende Schneelawine". Um 1773 konnte selbst Herder diese Entwicklung nicht voraussehen.

Es spricht daher für das feine, künstlerische Verständnis Schröders, daß er seine Bühne trotz des schreienden Bedürfnisses nach neuen Stücken im neuen Geschmack nicht für eine Verstümmelung Shakespeares hergab.

Dafür hatte er die Genugtuung, die gewaltige Wirkung der unverkürzten Dramen in der von ihm gegründeten *Literarischen Gesellschaft* (1772—1774) zu beobachten. Da wurde von ihm Shakespeare vorgelesen und daneben Sophokles und später auch der Götz und die anderen Jugenddramen des größten Schülers beider. Der Geist der Renaissance belebte die kleine Gemeinde. Hier pflanzte Schröder die Keime für ein verständnisvolles, shakespearefähiges Publikum, noch ehe er daran dachte, Shakespeare auf die Bühne zu bringen. Denn, wie gesagt, Schröder *wollte* damals Shakespeare nicht aufführen lassen. Er hatte die Eigentümlichkeit — sie zeigt so recht, wie viel stärker der Künstler als der Schauspieldirektor in ihm war —, Stücke, die er besonders liebte, möglichst vor den profanen Blicken des schaulustigen Publikums zu bergen. Er empfand diese Stücke zu persönlich, um eine eventuelle Ablehnung derselben mit Ruhe hinnehmen zu können. So schützt er seinen über alles ge-

liebten „Nathan", den „Julius Caesar" (seinen Liebling unter den Shakespeareschen Dramen) und Sophokles' Dramen bis an sein Lebensende.

Das größte Hindernis aber für die Einführung Shakespeares auf der Bühne waren die Erfahrungen, die Schröder und das Publikum mit den sogenannten „Shakespeareschen" Sturm- und Drangdramen machten. Wir wissen, wie lange sich Schröder sträubte, den so geliebten „Götz" zur Aufführung zu bringen; daß es ihm trotz der größten Opfer, die er für das gute Gelingen der Vorstellung brachte, unmöglich war, dem Götz auf der Bühne die hinreißende Kraft zu geben, die dem Buchdrama eignet; und daß er nach der Aufführung mehr Neigung für das regelmäßige, französische Dreieinheitsdrama hatte, als je vorher. Trotzdem bleibt Schröder seinem nationalen Programm treu und wiederholt den Versuch, seinem Repertoire mit den Sturm- und Drangprodukten eine literarische, nationale Richtung zu geben: Klingers „Zwillinge", Wagners „Reue nach der Tat", später sogar Lenz' „Hofmeister" gehen über seine Bühne, ohne daß er seinen Zweck erreicht. In all diesen Stücken vermißt Schröder „Feile und Vollendung", konzentrierte Einheit der Handlung, straffe Bühnentechnik. Er behauptet, daß Lessing ein ebenso schönes historisches Schauspiel als Goethe hervorbringen könnte, aber daß Goethe nie Lessings dramatische Kunst würde erreichen können. Auch das Publikum vermißt etwas in diesen shakespearisierenden Dramen, dasselbe, was Schröder vermißt, aber es nennt dies seinem konventionellen Sprachgebrauch gemäß „Korrektheit", und schiebt den Mangel an „Korrektheit" Shakespeare, dem Vorbild des Sturmes und Dranges, in die Schuhe. „Korrektheit!" ein Wort, gegen das die Romantiker dann mit einer wahren

Wut kämpfen, und an das sie schließlich eine ganz neue Ästhetik knüpfen. —

Was Schröder mit all seinen Bemühungen nicht erreichen konnte, das gelang ihm endlich doch mit Hilfe des so stark angezweifelten Shakespeare: Die Erziehung des Publikums zum Begriff und zum Bewußtsein einer bühnenmäßig dargestellten *nationalen Poesie der Wahrheit*, die Begründung einer nationalen, volkstümlichen und dabei künstlerisch vollendeten Bühnenkunst. Durch Shakespeare gelang es Schröder, von der Schaubühne herab auf ein besseres Volksbewußtsein und ein tieferes und beglückenderes Lebens- und Kunstideal erfolgreich hinzuwirken.

Schröder sieht in Prag (1776) eine Hamletaufführung nach der Heufeldschen Bearbeitung, und Bedenken, Vorurteile und Zurückhaltung betreffs Shakespeares Darstellbarkeit sind wie weggeblasen. Er sieht trotz der schlechten Bearbeitung und Darstellung die ungeheuren Möglichkeiten und die große dramatische Wirksamkeit, die in dem Drama liegen, und er macht sich sofort nach seiner Rückkehr an eine eigene Bearbeitung des Hamlet. Die Proben werden unverzüglich angesetzt; und in der ersten Aufführung gelingt mit einem Schlage, was mit jahrelangen Mühen und Versuchen nicht gelungen war: Shakespeares Geist wird auf der deutschen Bühne lebendig. Das deutsche Publikum erkennt sich in den Worten des melancholischen Dänenprinzen. Das deutsche Theater aber bekommt von nun ab ein Repertoire, das von Jahr zu Jahr an Großartigkeit und Bedeutung zunimmt.

Die Berichte über diese erste Aufführung liegen zahlreich vor und sind neben dem Bericht von Schröders Darstellung des Lear in Wien vielleicht das Interessanteste, was die Theatergeschichte bietet. Alle

Kräfte und Faktoren, die im Bühnenleben aufeinander angewiesen sind und oft ihre Macht nur zu gebrauchen scheinen, um einander zu hemmen, treten bei dieser ersten Hamletaufführung am 20. September 1776 auf einmal in belebende Wechselwirkung und heben sich so gegenseitig auf eine bisher ungekannte Höhe. Die Theaterleitung, die Darsteller, das Publikum, die Kritik reißen sich gegenseitig fort in ungeahntem Entzücken über das große Schicksal im Hamlet, das wie eine neue Offenbarung über ihren vom französischen Geschmack verzärtelten und abgespannten Geist hereinbricht. „Wenn je die Schauspielkunst einen glänzenden Triumph gefeiert hat, so war es an dem Abend, der Shakespeare für die deutsche Bühne zurückeroberte. Die Darsteller, welche zum ersten Male mit jener gläubigen Begeisterung und jenem strengen Ernst, die Shakespeare mehr als irgend ein anderer Dramatiker fordert, in die geheimsten und tiefsten Gedanken und Absichten des Dichters einzudringen, alle Kräfte aufs äußerste angespannt hatten..., waren an und in dieser Aufgabe mit einem Schlage um Haupteslänge gewachsen; und wieder hatte, wie vor 20 Jahren mit der Einfügung der bürgerlichen Tragödie, so jetzt mit der Einfügung Shakespeares ins Repertoire die deutsche Schauspielkunst einen Riesenschritt vorwärts gemacht. Daß derselben Truppe, welche damals den notwendigen vorbereitenden Vorstoß getan, nun auch dieser Hauptschlag zu führen beschieden war, war redlich verdient.“ [1]) Schröder wird durch Shakespeare der erste und vollendetste Vertreter einer nationalen Schauspielkunst. Sein Programm hat sich im Kampf mit den Klassikern, der Weimarer Schule, bewährt, es hat sich das deutsche

[1]) Litzmann a. a. O. II 198.

Bühnenleben unterworfen. Es vertritt — und das ist dem Charakter der Bühne und der dramatischen Kunst allein angemessen — die *künstlerisch-realistische* Darstellungsweise[1]); in ihm heißt es: Der Schauspieler kann nie mehr leisten, als der Dichter bezweckt; er ist sehr groß, wenn er alles erfüllt, wozu ihm der Dichter Veranlassung gab: „Es kommt nicht darauf an, zu schimmern und hervorzustechen, sondern auszufüllen und zu sein. Ich will jeder Rolle geben, was ihr gehört, nicht mehr und nicht weniger: dadurch muß jede werden, was keine andere sein kann". — Damit war für die Shakespearedarstellung der richtige Gesichtspunkt gegeben; der Erfolg war beispielslos.

Und dieser Erfolg bedeutete auch in praktischer Hinsicht einen endgültigen Sieg über die Franzosen. Hamburg war andauernd Ziel und Eldorado französischer Wandertruppen gewesen. Mit Bitterkeit hatten Lessing und Schröder sehen müssen, wie die Franzosen vor ausverkauftem Hause spielen und goldene Früchte einheimsen konnten, während die von den idealsten, selbstlosesten Bestrebungen getragene deutsche Bühne um ihre Existenz oft ringen mußte. „Ihr Deutschen, noch ein Wort! Vergeßt uns Deutsche nicht!" mit diesen von Madame Hensel gesprochenen Worten ward das Nationaltheater in Hamburg geschlossen. Aber ein Echo bei den Hamburgern hatten sie nicht gefunden. Im Gegenteil. Der Kampf zwischen den beiden Gesellschaften hatte sich verschärft. Er hatte das Publikum und die Presse ergriffen und wurde auf beiden Seiten mit Leidenschaftlichkeit geführt. Gerade um 1776, wo der vorzüglichen Schröderschen Truppe eine in ihrer Art ebenso vorzügliche französische Truppe gegenüber-

---

[1]) Siehe oben S. 277—280.

stand, erreichte der Streit den Höhepunkt. Der Sieg schien den Franzosen gewiß. Während Schröder vergebens sich bemühte, ein Abonnement zustande zu bringen, sammelten die Franzosen mit Erfolg Gelder, um für sich in Hamburg ein stehendes Theater einzurichten.

Der Abend der Hamletpremiere entscheidet. Das französische Unternehmen gerät ins Stocken. Die Franzosen verlassen Hamburg und kehren nicht zurück. Die deutsche Truppe hat das theatralische Leben Hamburgs in der Hand.

Schröder widmet sich von nun an ganz der Einbürgerung Shakespeares auf der deutschen Bühne. Der Erfolg im einzelnen wechselt; in der Hauptsache wächst er von Tag zu Tag:

„Der Mohr von Venedig" vom 26. November 1776 ist den Hamburgern „zu schrecklich". Schröder kommt ihnen entgegen und läßt bei der zweiten Aufführung die süße Desdemona am Leben. „Der Kaufmann von Venedig" wirkt durch Schröders Shylock. Die „Irrungen" sind gar zu sehr verdeutscht; das Publikum, schon an Besseres gewöhnt, lehnt sie ab. „Maß für Maß" wird zuerst nicht recht verstanden, aber bei der zweiten Aufführung, so berichtet Schröder, „haben sie es verstanden und sich sehr daran gefreut." In „Richard II." und „Heinrich IV." enttäuscht ihn das Publikum, obgleich er als Darsteller wohlverdienten Beifall erntet. Den größten Erfolg erringt 1778 „König Lear" mit Schröder in der Titelrolle. Schröder, der wie Christophorus nur dem Größten dienen konnte, hat jetzt in Shakespeare seinen Meister gefunden, einen Geist, der seinen Geist ausfüllt und alle seine Kräfte spannt. Shakespeares „König Lear" macht ihn zum ersten Schauspieler von ganz Deutschland.

Wie schnell der Geschmack und die Nerven des Publikums an Shakespeare sich kräftigen, beweist die Tatsache, daß es Klingers „Zwillinge", die es kurz vor der ersten Shakespeareaufführung abgelehnt hat, jetzt mit Dank annimmt.

Schröder verläßt am 21. Juni 1779 Hamburg und begibt sich auf eine Reise nach den Bühnenstädten Deutschlands und nach Wien. — Wie er hier als „Lear" die Wiener gegen ihren Willen zu Beifallsstürmen hinreißt, und wie alles ihm huldigend zu Füßen liegt, Kaiser Joseph und Maria Theresia nicht ausgenommen, das verdient nachgedruckt zu werden[1]).

---

[1]) Meyer erzählt (I 342) „Die Stimmung, mit welcher Schröders Lear am 13. April empfangen ward, konnte, den Anstand ausgenommen, welchen man der Gegenwart des Kaisers schuldig war, nicht ungünstiger sein. Selbst bei dem ersten unübertrefflichen Auftritt mit Gonerill, wo einige ihren Beifall kaum zurückzuhalten vermochten, bei dem erschütternden Fluch über sie, gebot eine überwiegende Mehrheit Stille, murrte gegen die Entzückten und entließ Schröder ohne Gunstbezeugung. Noch im zweiten Aufzuge gelang die Unterdrückung der steigenden Teilnahme. Aber der Gewalt des dritten, dem Sturm, welchem Lears Sinne erlagen, erlag die Widersetzlichkeit des Vorurteils. Das Klatschen, das Bravorufen nahm kein Ende, begleitete ihn durch alle folgenden Auftritte und vereinigte Gegner und Unparteiische, um ihn zu bewundern. Von nun an ging kein Zug ohne lauten Beifall vorüber. Wenn im vierten Aufzuge der wahnwitzige Lear Glostern predigen will, hatte Brockmann den Stamm eines abgehauenen Baumes bestiegen; und das war als gelungenes Theaterspiel gelobt. Schröder versuchte ihn zu besteigen, und die Kräfte versagten ihm. Ein Geschrei des Jubels durchdrang das Haus. Nach der Vorstellung ward er einstimmig herausgerufen und erschien nicht, weil ein kaiserlicher Befehl die zu leicht gemißbrauchte Sitte mit Recht untersagte hatte. Doch konnte selbst Fürst Kaunitz, der ihn am folgenden Tage zu sich kommen ließ und mit verbindlichem Lobe überhäufte, sich nicht enthalten ihm zu sagen: „Man denkt nicht immer an alles. Es hat mir für die Zuschauer weh getan, daß Sie sich dem Bedürfnis ihrer Bewunderung entziehen müssen. Auch ich habe dabei verloren. Sie hätten dem kaiserlichen Befehl gehorchen und unserm Wohlwollen genügen, Sie hätten nicht die Bühne, aber meine Loge

Überall, wohin Schröder kommt, siegt die neue Richtung. So erzählt Iffland noch 1808[1]): „Mit Schröders Erscheinen in Mannheim im Jahre 1780 begann auch in jenen Gegenden eine neue Periode für die deutsche Schauspielkunst, deren Gewalt man zuvor in solchem Grade nicht geahnt hatte. Was kräftig und regsam war, begann von der Zeit an einen höheren Flug".

Schröder machte Schule und riß selbst seinen Lehrer Ekhof in seine Bahn. Dieser hatte bisher immer behauptet, Shakespeare würde die Schauspielkunst vernichten, denn, „das Entzücken, das Shakespeare erregt, erleichtert dem Schauspieler alles"[2]). Alle die großen Schauspieler der folgenden Jahre, ihnen voran Konrad Fleck, der neben Schröder den Glocester im Lear spielte, und der nach Schröders Tode für den verständnisvollen Tieck das Ideal eines Schauspielers verkörperte, wurden durch Shakespeare die großen Künstler, die sie waren. Eduard Devrient erklärt dies so: „Die volle, reine Wahrheit der Natur, die Lessing der Schauspielkunst bieten wollte, in Shakespeare war sie vollendet". In Shakespeare ist alles zugleich, was für die Schauspielkunst wichtig ist: Mannigfaltigkeit, die ein gutes Zusammenspiel fordert, bedeutsame Einzelheiten, die den einzelnen zu hervorstechenden Leistungen Gelegenheit geben, Imponderabilien, die ein tiefes Versenken in die Rolle fordern und Gelegenheit

betreten und sich von ihr noch einmal zeigen können. Das ist nicht im Gesetz verboten." Wie eindringlich übrigens Schröder die an jenem einzigen Abende nicht beklatschte Verwünschung über Gonerill gesprochen, beweist die Tatsache, daß die verheiratete Schauspielerin, welche diese Rolle neben Brockmann unbedenklich gespielt, nicht wieder bewogen werden konnte, sie zu übernehmen, nachdem ihr Schröder ans Herz gelegt, was der Mutter bevorstehen solle, das sie auch nur in der Erzählung nicht mit Fassung anhören konnte."

[1]) Almanach für das Theater 165.

[2]) Devrient: „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" II 260.

geben, auch den Beifall und die Bewunderung des feinsinnigen Kenners zu erwerben; dabei Großartigkeit in der Auffassung des Stoffes und bei scheinbarem Widerspruch im Aufbau des Dramas großartige Konsequenz. Der Schauspieler wächst dabei über sich selbst hinaus und wird doch vom Dichter sicher geleitet. Diese Vollkommenheit der Dramen war nach Devrient nur möglich, weil Shakespeare selbst auch Schauspieler war: „In Shakespeare ist der alte Zwiespalt zwischen Dicht- und Schauspielkunst auf das vollkommenste aufgehoben“ [1]).

Es bleibt die Frage der Schröderschen Bearbeitungen. Merschberger hat dieselben einer gründlichen und lehrreichen Untersuchung unterzogen [2]). Er hat sie am Originaltext und an den schon vor Schröder vorliegenden Bearbeitungen eingehend geprüft. Seine Resultate sind, soweit sie sachlicher Natur sind, abschließend. Auch sein endgültiges Werturteil wird vom heutigen Standpunkte der ästhetischen Forderungen an die Bearbeitung eines Shakespeareschen Dramas wohl jeder zugeben: Schröder wurde in seiner Bearbeitung nicht dem Poetischen in Shakespeare gerecht, er ist „entsetzlich nüchtern“, alles wird nur „für den einfachsten Verstand zurecht gemacht“. Nicht seine Kürzungen, Auslassungen und sein Zusammenziehen der Szenen sei zu tadeln, sondern sein Mangel an Verständnis für die „Gesamthaltung des Stückes“. „Unbegreiflich“, sagt Merschberger, „ist die Art, wie er mit der Einteilung des Stoffes umgegangen und wie die ganze Handlung ins Gewöhnliche herabgezogen ist. Die Großartigkeit des Hintergrundes ist geopfert; aus

[1]) Ib. II 374 ff.

[2]) Shakesp.-Jahrb. 25: „Die Anfänge Shakespeares auf der Hamburger Bühne.“

dem Kampfe des Helden gegen das Schicksal ist ein vorübergehendes Ereignis in seinem Leben geworden, der tragische Ausgang ist einer schwächlichen, bürgerlichen Lösung gewichen — so daß wir uns das Wort zu eigen machen können, mit welchem Lessing im 64. Literaturbriefe Wielands „Johanna Gray" verurteilt: ‚derselbe habe einen prächtigen Tempel eingerissen, um eine kleine Hütte davon zu bauen'"[1]). Ich glaube nicht, daß Lessings Wort, das so trefflich Wielands Verhältnis zu Rowe charakterisiert, auf Schröder und Shakespeare paßt. Wieland plünderte Rowes Drama aus; und das, was er aus seinem Raube gemacht hat, verhält sich in der Tat zu Rowes Schöpfung, wie eine kleine Hütte zu einem Tempel. Schröders Verhältnis zu Shakespeare ist ein ganz anderes! Ihm kam es darauf an, Fäden zu finden, die Shakespeare mit einem sentimentalen, rationalistischen, skeptischen und zugleich gezierten Publikum verbinden konnten. Das zwang ihn zum Kompromiß. Er mußte bei dem Alten, Gewohnten anknüpfen: da, wo er seines Erfolges gewiß war, nämlich, beim bürgerlichen Trauerspiel, und er mußte das Neue, das große Schicksal, den großen Hintergrund, die skrupellose, alles durchdringende und zwingende Wahrheit der Shakespeareschen Poesie zunächst mit Vorsicht bieten. Es handelte sich darum, den ersten Schritt zu tun. Schröder selbst wäre der letzte gewesen, der seine Bearbeitungen als das Beste, was man für Shakespeares Bühnenzubereitung tun könne, angesehen haben wollte. Er besserte ja selbst fortwährend an seinen Bearbeitungen herum und fügte Szenen hinzu, sobald er es wagen konnte: so wird nach dem Erfolg des Hamlet die Totengräberszene und die Gestalt des

[1]) Ib. 249.

Laertes von ihm in die zweite Bearbeitung aufgenommen. Wie leicht man aber darin zu weit gehen konnte, beweist die Tatsache, daß Shakespeares Ruhm sank, weil Schröder es gewagt hatte, Desdemona sterben zu lassen; hier mußte die zweite Bearbeitung Desdemona erretten. Nicht um seiner selbst willen, sondern einzig, um Shakespeare vor den Angriffen der gebildeten Laien unter den Theaterbesuchern zu retten, kürzt und verbürgerlicht ihn Schröder. Und was er ihm in der Bearbeitung nimmt, das gewaltige Schicksal, das gibt er ihm in der Darstellung wieder.

Schröders Bearbeitungen waren die für die damalige Zeit einzig möglichen. Sein Prinzip, daß Shakespeare nur durch Hinweglassen für die Bühne eingerichtet werden dürfe, ist das einzig richtige, wie auch Devrient[1]) meint. Wenn er Hamlet nicht tragisch enden läßt, so ist dies zwar ein Zeichen mangelhaften Verständnisses für das Organische eines Kunstwerkes, es ist aber vor allem eine notwendige Konzession an den Zeitgeschmack, der Rührung und nicht Erschütterung will. Daß diese Nervenschwäche des Publikums gar nicht genug betont werden kann, beweist der Umstand, daß 1782 in Dresden die Aufführungen von Trauerspielen überhaupt untersagt wurden. —

Mit der Einfügung Shakespeares in das Repertoire ist die Aufgabe der zweiten Epoche endlich gelöst. Shakespeare ist dem künstlerisch-literarischen Leben gewonnen, und die deutsche Bühne ist auf Shakespeare gegründet. Der „englische Geschmack", der sich bald bis auf die Häuser und Gärten erstrecken sollte, hat damit, soweit er durch Shakespeare vertreten ist, ein

[1]) a. a. O. II 579 ff.

ir allemal bei uns Bürgerrecht. Was aber sonst da-
ıals von England herüberkommt, Romane, Wochen-
:hriften, Ossian, ja selbst die Balladen der Schotten
ıd Engländer, ist — mit Ausnahme des Robinson! —
›rübergehende Erscheinung. Es erhält eine Stelle in
:r deutschen Literaturgeschichte, nicht im Leben des
senden Volkes.

Die Geschichte der Shakespeareschen Dramen auf
:r Bühne hat aber mit Schröders Erfolgen nur den
nfang gemacht. Die Entwicklung schreitet von nun
ı ständig fort. Neue Übersetzungen sorgen für bessere
extunterlagen. So wird schon 1775—1777 Wieland
ırch Eschenburg ergänzt und verbessert. Dann
erden von Herder, von Lenz, von Bürger metrische
bersetzungsversuche unternommen, bis schließlich
. W. Schlegel mit seiner Übersetzung ganz dem Geiste
es Original-Shakespeare gerecht wird, und die Ro-
ıantiker auf Grund dieser Übersetzung ein neues
deal auch für die Darstellung Shakespeares aufstellen
nd zum Teil verwirklichen.

Zum Schluß sei noch erwähnt, daß der Beginn der
hakespearephilologie auf die Vertreter der zweiten
;poche zurückgeht. In dem großen Epochenjahre
nserer Literatur, 1773, macht Wieland den Anfang:
:r druckt die Erzählung „Der Mohr von Venedig von
iraldi Cinthio S. dessen Hecatomiti Deca III Nov. 7“
on Anfang bis Ende ab und stellt bei dieser Gelegen-
eit den einzig richtigen Gesichtspunkt für das *Quellen-
udium* auf: „Da diese Erzählung des Cinthio dem
roßen Shakespeare den Stoff und die Grundstriche
u einem seiner besten Schauspiele gegeben hat: so
abe ich den Verehrern dieses unvergleichlichen Dich-
ers Vergnügen zu machen geglaubt, wenn ich sie ihnen

mitteile, um durch die *Vergleichung beider Stücke mit eigenen Augen zu sehen, was ein großes Genie aus dem Werke eines sehr mittelmäßigen Kopfes machen kann,* insofern nur Stoff und Anlage darin ist.“ Bis dahin hatte man Shakespeares Quellen nur namhaft gemacht, um bei ihm Mangel an Erfindungskraft oder sogar, wie Weiße, Mangel an Geschmack zu entdecken. Hier war ein wichtiger Fingerzeig für eine tiefe Nutzbarmachung des Quellenstudiums gegeben. Die Romantiker ließen ihn sich nicht vergebens geboten sein.

Lessing bringt, vielleicht von Wieland angeregt, in seinem Briefwechsel mit Eschenburg (4. Juni 1774) eine weitere Quelle.

Von *Shakespeares Bühne* hatte schon die Dramaturgie im achtzigsten Stück Nachricht gebracht. In der Beschreibung derselben war Lessing Cibber gefolgt. Ausdrücklich hatte er — gegen seine Gewohnheit — die Stelle bei Cibber nach Ausgabe und Seitenzahl genau angegeben, wohl ein Beweis, wie sehr ihn die Kunde von dieser Bühne, die „aus nichts bestanden, als aus einem Vorhange von schlechtem grobem Zeuge, der, wenn er aufgezogen war, die bloßen, blanken, höchstens mit Matten oder Tapeten behangenen Wände zeigte“, überrascht hatte.

Die dritte Periode:

Shakespeare in der Sturm- und Drangzeit.

Der 17. Literaturbrief hatte Shakespeare auch stofflich empfohlen. Er hatte darauf aufmerksam gemacht, daß das Große, das Schreckliche, das Melancholische in Shakespeare dem Wesen des deutschen Charakters entspricht. Hier knüpft der Sturm und Drang an und läßt die anderen Anregungen für Shakespearestudium und -kritik, die Lessing und Wieland auch gegeben haben, für gelehrte Betrachtung und Forschung zunächst unbeachtet. Das Große, Schreckliche, Melancholische; Bilder, die den Sinnen und den Leidenschaften Nahrung geben; die gewaltigen Stimmen der Natur; die Quellen der Poesie als einer Muttersprache des menschlichen Geistes, das ist es, was die Stürmer und Dränger in Shakespeare suchen und finden.

Unkritische Begeisterungstrunkenheit mit kräftigem Nachbildungseifer gepaart ist die Signatur ihrer Shakespeareauffassung. Es war eine Zeit des Irrens; aber es war ein fruchtbares, jugendliches Irren, das einen Schatz wertvoller Erfahrungen und belebender Erinnerungen zurückließ.

Man faßt Shakespeare als „Phänomen", als Abbild und Stimme einer geheimnisvollen „Natur", einer Natur, wie sie in Rousseaus Phantasie existierte; d. h.

einer Natur, die zugleich ein Gott ist, die von einem Weltgeist belebt und durchweht ist, die, stets tief und geheimnisvoll, allen Angriffen des kalten Verstandes gegenüber nur ein verschleiertes Rätsel bleibt, sich aber dem *Gefühl* in deutlicher Ahnung erschließt[1]) und in dem „Genie" seine geheimnisvollste und vollendetste Stimme spricht. So verschmelzen Rousseausche Philosophie und der englische Begriff vom Genie, wie ihn Young vertrat, im Sturm und Drang zu einem ganz neuen Geniebegriff, der ausdrücklich vom Künstler nicht „Können", sondern „Inspiration" fordert; der infolgedessen in Gegensatz tritt nicht nur zu den „Regeln" der Franzosen, sondern auch zu „den Erfahrungen der Vergangenheit" im Aristoteles! „Was ersetzt bei Homer die Unwissenheit der Kunstregeln, die ein Aristoteles nach ihm erdacht und was bei einem Shakespeare die Unwissenheit oder Übertretung jener kritischen Gesetze? Das Genie ist die einmütige Antwort." Lessing verglich Shakespeares Werke mit der Camera obscura, in der die Natur auf eine Fläche projiziert wird; den Stürmern und Drängern ist Shakespeare, wie das Genie überhaupt, die Natur selbst, die Stimme des unbekannten Gottes. Dementsprechend kann ein Genie überhaupt nie „fehlerhaft" sein. Fehler findet der Verstand, aber das Genie steht in göttlicher Inspiration über dem Verstande. Man kann es fühlen, lieben, anbeten, aber man darf es nicht entweihen, indem man es kritisiert. Das Genie ist ja nur ein Medium für das Übermenschliche; es ist eine göttliche Offenbarung.

Deshalb sprechen die Stürmer und Dränger von dem Genie eines Dichters und dem Dichter als Menschen, wie von zwei durchaus getrennten Individualitäten, die

[1]) Daher Mysticismus, Spiritismus, Mesmerismus in voller Blüte.

ungefähr in dem Verhältnis zueinander stehen wie Kraft und Stoff, Geist und Materie. Was Sokrates als sein Daimonion bezeichnete, das ist für die Stürmer und Dränger das Genie. „Sokrates hatte gut unwissend sein; er hatte einen Genius, auf dessen Wissenschaft er sich verlassen konnte, den er liebte und fürchtete als seinen Gott, an dessen Frieden ihm mehr gelegen war als an aller Vernunft der Ägypter und Griechen, dessen Stimme er glaubte, und durch dessen Wind ... der mere Verstand eines Sokrates so gut als der Schoß einer einen Jungfrau fruchtbar werden kann.[1])" Sie reden ich mit ihrem *eigenen* Genie wie mit einer anderen erson, danken ihm, beten es an. „Dank sei meinem kenntlichen Genius, ich fühle noch immer lebhaft, as ich gewonnen", ruft der junge Goethe in seiner hakespeareredе.

Shakespeare aber ist das Genie kat' exochen für diese inge Gemeinde; er ist die große Flamme, an der sie ch alle entzündeten, wie Lessing vorausgesagt hatte. ur das Bestreben, seinen Geist ganz zu fühlen, vor einer Größe und Herrlichkeit in anbetender Entückung zu verstummen oder seiner Göttlichkeit und ajestät jubelnde Lobpreisungen darzubringen, gilt für ürdig und verdienstvoll; jede andere Haltung Shakepeare gegenüber ist philisterhaft und verächtlich.

Kurz, es gibt keine Shakespearekritik mehr, sondern ur noch einen *Shakespearekultus*, der mit dem Rousseauchen Naturkultus und dem Gerstenberg-Hamannschen eniekultus Hand in Hand geht. War man dabei impulsiv, so war man doch nicht flach. Man genoß Shakepeare im ganzen, man versuchte, seinen Geist aus dem

[1]) Hamann, „Sokratische Denkwürdigkeiten" [Werke hsg. v. Roth] II 38 vgl., dess. Fünf Hirtenbriefe 1763: ib. 430f. vgl. 488; 492; 494; VIII 197.

Ganzen seiner Werke zu verstehen; ein Bestreben, das die Romantiker mit dem Sturm und Drang gemeinsam haben, das jene aber nur auf dem Umwege der genauen Detailkenntnisse für möglich hielten. Hierin der große Unterschied! Die Stürmer und Dränger waren Dichter; die Romantiker waren in erster Linie, Shakespeare gegenüber, Kritiker. Die Stürmer und Dränger fühlten mit dem jungen Goethe „den Keim" in sich von den „Verdiensten", die sie „zu schätzen wußten". Sie brauchten Shakespeare zunächst als den Befreier ihrer eigenen überschwenglichen, jugendlichen Dichterkraft. Was frommte es ihnen zu bedenken, daß diese Sonne einem ewigen *Gesetz* im Kosmos der Kunst und nicht nur der eigenen, göttlichen Schwungkraft gehorchte? — Ich glaube, daß hier, wie überall auf geistigem Gebiete, Grund und Folge schwer auseinander zu halten sind. War es der mißverstandene Shakespeare, der die Stürmer und Dränger zu ihren Kraft- und Originalkompositionen hinriß, oder war es der neue Lebensmut, der sie in Shakespeare irren ließ? Shakespeare, wie die Hegelsche Philosophie, wie das Christentum, wie die Natur, wie alles ungeheuer Große ist einer unendlichen Reihe von Interpretationen fähig.

Mag man sich auch dem Dualistischen und Mystischen ihres Geniebegriffs gegenüber ablehnend verhalten, so muß man doch zugeben, daß die Experimente des Sturmes und Dranges in praktischer Hinsicht sehr genützt haben. Der freie Gang des Shakespeareschen Dramas verdankte seine Entstehung einer künstlerischen Mäßigung des *Zuviel*, wie sie Shakespeare an den Volksstücken und den Tragödien seiner unmittelbaren Vorläufer vornahm. So konnte denn wohl auch kaum der freie Gang Shakespearescher Dramatik dem deutschen Drama nach Lessings Prinzipien allein gewonnen wer-

den, dazu war eben auch einmal das „Zuviel" der Genies notwendig.

So bleibt denn auch Lessings Bemühen, „diese Gärung des Geschmackes zu hemmen", erfolglos:

Es war auch einem Lessing nicht gegeben, ins Rad der Zeit zu greifen und mit der besten Einsicht und dem ernsthaftesten Bemühen, den jungen Most vor seiner Zeit zu reifem Weine zu klären. Uns kann es aber eine gewisse Beruhigung für unsern eigenen Pessimismus und eine Garantie für die Zukunft bedeuten, wenn wir bedenken, daß selbst Lessing am Vorabend der größten Epoche unserer Literatur unter dem gleichen Pessimismus litt; daß selbst ihm es nicht vergönnt war, sich über seine Zeit hinweg zu einer Höhe zu erheben, von der sich ihm alle drohenden Perspektiven als ebenso viele Wege zum rechten Ziele zeigten; daß selbst Lessing sich nicht so vollständig über seine Individualität hinweg zur Objektivität läutern konnte, um einzusehen, daß nicht nur durch den ihm selbst eigenen männlichen „Drang nach Wahrheit", sondern auch durch das ihm so unsympathische „holde Irren" der Jugend und nicht nur durch zielbewußte Männer, wie er selbst, sondern auch durch sogenannte „unreife Knaben", die „des Gottes voll" zu sein meinen, das Leben bereichert, die Entwicklung getragen wird. —

Wollen wir die Shakespeareauffassung des Sturmes und Dranges recht verstehen, so müssen wir besonders die beiden Pole ins Auge fassen, zwischen denen sie sich bewegt: Gerstenberg und Herder.

Der erste, der die Shakespearefrage auch in Deutschland mit der Geniefrage identifizierte und somit den Sturm und Drang in der Shakespeareliteratur einläutete, war Gerstenberg. Er war über alles, was

man bisher den Engländern und den Franzosen nachgesprochen hatte, hinausgegangen und hatte eine neue Definition gefunden, wenn er die Genialität als die „Fähigkeit des Betruges höherer Eingebung" bezeichnete. Schon vor Hamann unterscheidet er das Werk des Genies ausdrücklich von den Meisterwerken bloß kluger Köpfe dadurch, daß er für diese Korrektheit und Regelmäßigkeit, für jene *Freiheit* und Kraft, d. h. hinreißende Dichtergewalt in Anspruch nimmt, also Genie und Korrektheit in direkten Gegensatz bringt. Darin haben wir die erste Verkündigung der *Illusionstheorie*, der eigentlichen Kunsttheorie der Stürmer und Dränger. Sie ist die Feindin aller jener Kunstanschauungen und Kunstkritik, die sich auf bewußte Maßstäbe und kritische Prinzipien und nicht bloß auf das Gefühl, den unmittelbaren Eindruck, gründen. Nach dieser neuen Theorie beruht die Wirkung des Genies hauptsächlich darauf, daß es mit seinem Werk den Hörer oder Leser in eine höhere Wirklichkeit hinein „betrügt". Die Kunst des Sturmes und Dranges ist also nicht so sehr *Form* als lebensvoller *Inhalt*. Sie zielt nicht so sehr auf die „reinigende", befreiende, ästhetische Wirkung, als auf den großen, überwältigenden Effekt. Nicht an die Welt der Ideen, sondern an die Welt der dunkeln Gefühle und Leidenschaften wendet sie sich. Sie will einen Zustand wecken, in dem der Mensch jenseits der intellektuellen Erkenntnis der Welt, jenseits der Erfahrung des täglichen Lebens eine höhere, übermenschliche Wirklichkeit ahnt, ganz in dem Wirbel dunkler Gewalten zu versinken meint oder aber „ganz in dem Gefühle selig" ist.

Diese Illusionstheorie wird noch vom jungen Tieck vertreten, und erst die Schlegelsche Kritik tritt vermittelnd zwischen Lessing und die Genies. Sie überbrückt den Gegensatz zwischen Form und Inhalt, Gefühl

und Idee (oder Absicht), indem sie auf Goethes Begriff der inneren Form und auf Schellings Naturphilosophie die romantische Ästhetik aufbaut.

Von dem Gerstenbergschen Illusionsstandpunkt aus konnte man mutig bewundern, „fühlen", was man in Shakespeare nicht verstand, und konnte kühn, ohne sich den geringsten künstlerischen Zwang aufzulegen, das eigene Genie auf seine Bahnen lenken.

Gerstenbergs Leistung für die Shakespeareliteratur besteht in den fünf Briefen über Shakespeare in den Schleswiger Literaturbriefen. Suphan[1]) bezeichnet sie als eine „literarhistorische Tat" besonders im Hinblick auf ihre Einwirkung: (I.) auf Herder, der zunächst ganz in ihrem Bann war, dann aber sich getrieben fühlte, das Wertvolle vom Wertlosen darin zu scheiden, das Verworrene zu klären, das Überkühne zu mildern, das Halbgedachte zu Ende zu denken; und (II.) in bezug auf Lessing, der, wie wir sahen, als Dramaturg zu ihnen Stellung nehmen mußte. Gerstenbergs unmittelbares, praktisches und bleibendes Verdienst aber ist es, daß er „zum erstenmal in Deutschland eine von den besten Ideen der englischen Kritik getragene Charakterisierung der Dramen Shakespeares zu liefern verstand, um erst in A. W. Schlegel oder vielleicht besser in Caroline einen würdigen Nachfolger zu finden"[2]). Damit machte Gerstenberg den *Anfang* zu jener *ästhetischen* Interpretation, die jedes Stück Shakespeares einzeln analysiert und charakterisiert. Er schlägt so einen Weg ein, auf dem ihm die Literarhistorik bis auf unsere Tage so oft gefolgt ist. Gerstenbergs Charakterisierung der Dramen unterscheidet sich von der

[1]) Suphan: „Herder an Gerstenberg über Shakespeare." Vierteljahrsschrift für Litt. Gesch. II 3, 446.

[2]) Walzel: Ztschr. für Österr. Gymnasien, 1892, 245 ff.

Lessings und der der Romantiker hauptsächlich dadurch, daß sie — ganz Sturm und Drang — Shakespeares Stücke in erster Linie nicht als „Tragödien", sondern als lebendige „*Gemälde der sittlichen Natur*" betrachten will. Dabei kann sich Gerstenberg aber doch nicht von der herrschenden Auffassung, die in den Griechen das hohe Muster aller theatralischen Kunst erblickt, emanzipieren, und so bemüht er sich, allen seinen großen Unabhängigkeitsbestrebungen zum Trotz, gelegentlich in Shakespeare „auch dramatische Kunst, wo sie erforderlich ist", zu finden. Gerstenbergs Logik ist etwa folgende: Die Griechen und die Franzosen und Aristoteles' Prinzipien gehen uns gar nichts an: Shakespeares Dramen sind „Gemälde der sittlichen Natur" und können als solche nur *empfunden* werden. Sollten die Griechen uns aber doch etwas angehen, so braucht sich Shakespeare auch noch nicht zu fürchten, denn es lassen sich auch griechisch-dramatische Kompositionsgesetze in Shakespeare aufdecken.

Hierzu hat Herder ein entscheidendes Wort gesprochen und den Standpunkt, wie er Gerstenberg vorschwebte, durch seine genetisch-historische Spekulation auch dem kühleren Denker, dem Nicht-Stürmer und -Dränger, annehmbar und überzeugend gemacht. Erst durch Herder erhalten alle jene Kräfte, die eine Theorie wie die Gerstenbergsche zu entfesseln geeignet war, ihre philosophisch-wissenschaftlich-poetische Weihe. Er ist der eigentliche Vermittler sowohl zwischen Lessing und dem Sturm und Drang, als zwischen dem Sturm und Drang und der Romantik[1]).

---

[1]) Vgl. Haym: „Herder" I 43f. Minor u. Sauer: „Studien zur Goethephilologie" 238ff. Suphan: Vierteljahrschrift für Lit.-Gesch. II 3. Gegen diese Düntzer: Zur Goetheforschung. „Neue Beiträge" (1891) 387ff.

Dem Schüler Hamanns und modernen Menschen
ar die Begeisterung, der Geniekult und die Andacht
ur Natur und Weltseele sein wahres Lebenselement.
ı dieser Kraft wird er der Mittelpunkt der jungen
hakespearegemeinde. Als Lessings Nachfolger und
:hüler kann er aber nicht bei der Begeisterung stehen
eiben: Forschung und Kritik werden mit ihr Hand
Hand gehen. Als *Herder* aber wird er *neue Wege*
fnen und der nächstfolgenden Generation Lehrer und
ührer sein.

Wollen wir die Stellung Herders zwischen Lessing
ıd dem Sturm und Drang einerseits und dem Sturm
ıd Drang und der Romantik andrerseits genau prä-
sieren, so ist die leitende Frage diese: Wie stellt
ch Herder zu Shakespeares dramatischer *Künstler-
haft?* Wie weit geht er mit Gerstenberg und dem
:urm und Drang, die von ihrem anti-aristotelischen
:andpunkt in Shakespeare nur den großen Spiegel
ner unbegrenzten und unberechenbaren Natur sehen?
ie weit geht er mit Lessing und der Romantik, die
hakespeare auch als das Muster aller schwierigen Voll-
ommenheiten der dramatischen Kunst gelten lassen und
wischen ihm und Aristoteles keinen Widerspruch finden?
[aym [1]) betont gegen Hettner, wie Herder erst in Straß-
urg und zwar erst bei der Abfassung des Shakespeare-
ufsatzes in Shakespeare auch den großen Dramatiker
:hätzen lernte, wie ihm vorher der große *Dichter* mehr
ns Herz gewachsen war. Und Weilen bemerkt —
[aym übertrumpfend — dazu [2]): „Erst da wird Herder
arm, wo ihm der *Lyriker* Shakespeare, der Überlieferer
lter Volksgesänge zum Herzen spricht, zu dem großen
)ramatiker sieht er *Zeit seines Lebens* mit stummer

[1]) Herder I 167.
[2]) Deutsch. Lit.-Denkm. 29 CXV.

Ehrfurcht empor." — Haym behält bei sorgfältiger Nachprüfung, wie gewöhnlich, recht. Obgleich wir auch vor dem Shakespeareaufsatz bei Herder gelegentlich Bezeichnungen für Shakespeare wie „Baumeister" und „Schöpfer" finden, so sind diese doch damals niemals anders als im Sinne des Sturmes und Dranges gebraucht[1]). Recht bezeichnend für Herders damaligen Standpunkt ist die Stelle (Werke I 481), wo er sich bemüht, Shakespeares Monologe einer lyrischen Dichtungsgattung einzuverleiben und dabei findet, daß sie nicht Satire, nicht Ode, nicht Elegien sind, sondern „*dumpf murmelnde Gewitterwolken*".

Verfolgen wir Herders Verhältnis zu Shakespeare chronologisch, so haben wir zunächst (um 1764) reinste Begeisterung im Sinne Hamanns und Gerstenbergs für „den großen Wilden", „der wie ein Gott Menschenherzen schafft und sie zur Höllenglut erschüttert; dessen Schöpferstab hier ein Feenreich, dort heulende Wildnisse *hervorzaubert*".

1766 wird — frei nach Lessing, aber doch ganz im Sinne des Sturmes und Dranges — das französische Drama verurteilt, die Verbannung des Hanswursts getadelt und „eine eigenere Bühne", wenn auch mit „vielleicht durchgehends unregelmäßigen Stücken" herbeigewünscht[2]). Herder möchte „laut ruffen, daß, so wie ein regelmäßiges Aubignacsches Theaterstück ein elendes Werk sein kann, dagegen ein Shakespearescher Lear oder Hamlet *ohne alle Anlage* [dies würde Lessing nie gesagt haben!] den Zweck des Trauerspiels erreicht, dramatisch zu rühren[3])".

[1]) Siehe Hayms Literaturangabe: „Herder" I 167. Anm. und Lebensbild I 3, 182.

[2]) Werke II 217.

[3]) Ib. I 436f.

Dem jungen Herder ist es noch nicht gelungen, die vielen neuen Ideen der Zeit (Shakespeare, Lessing, die Antike Winckelmanns) in sich auszugleichen. So lesen wir ein andermal, daß für ihn die *Griechen* die nächste Stelle nach dem Ideal einnehmen, daß „jede Bekanntschaft" mit „diesen Meistern des Theaters" „zur Einfalt, zur Stärke der Leidenschaft, zur Schwere des tragischen Ausdrucks" verhilft, und daß die Unbekanntschaft mit den Griechen (also nicht mit Shakespeare) eine Ursache „von dem Mangel unserer Tragödien ist"[1]). Ja, Herder tut einen weiten Schritt hinter den nationalen Renaissancegeist, wie er damals von Lessing vertreten wird, zurück und antizipiert den spät-klassischen Standpunkt in einem allerdings zu seinen Lebzeiten ungedruckt gebliebenen Fragment, das aus dieser Zeit stammt. Er fragt zweifelnd[2]), ob die Engländer und Shakespeare *wirklich* die Grundlage unserer Bühne sein können und antwortet Lessing: „Ja, sie geben sehr viel zu sehen, aber uns Deutschen wirklich *zu viel*. Man gebe doch nur auf sich acht, was man bei Shakespeare siehet; immer zu viel, als nicht *betäubt* zu werden, zu *fremde* Phänomene, als an ihnen teilzunehmen; zu unwahrscheinliche, als sie auch mit einem starken theatralischen Glauben ansehen zu können. Nun vergesse man nicht, daß diese Schwergläubigkeit, diese Trockenheit, diese..." und das Fragment bricht ab. Es stammt aus demselben Jahre 1766, in dem Herder — wie soeben zitiert — veröffentlicht, daß er Hamlets und Lears Lob „laut ruffen" möchte. Den Widerspruch vertuschen und erklären zu wollen, wäre wohl verlorene Mühe.

Soweit Herders Veröffentlichungen allein in Betracht kommen, ist von diesem Widerspruch nichts zu merken.

---

[1]) Lebensbild I 3. 1: 9.
[2]) Werke II 233.

Wie die anderen sieht er in Shakespeare den „Herrn über Leben und Tod" und findet in ihm eine Planlosigkeit, die er als wunderbare „Zaubersprünge" verstanden wissen will[1]).

Da erscheint im Jahre 1768 die Hamburger Dramaturgie, und sofort wechselt Herder seinen ursprünglichen Standpunkt; jetzt erklärt er auf einmal Shakespeare für „ein Genie" „voll Einbildungskraft, die immer ins Große geht, die *einen Plan ersinnen* kann, über dem uns beim bloßen Ansehen schwindelt: ein Genie, das in den einzelnen Verzierungen nichts, im großen, weiten *Bau der Fabel* alles ist", und 1769 wünscht er (Werke IV 312) „ein theatralisches Genie" herbei, „das auch nur Funken von Shakespeares Geist hätte, ihm aber nicht seine Untereinandermischung, sein Übereinanderwerfen der Scenen ließe und sich keine Episoden erlaubte — was wäre dies für eine schöne Mäßigung des Briten". Jetzt stimmt er also ganz mit Lessing überein.

Für unsere Frage ergibt sich demnach folgendes: Herder erkennt in den ersten Jahren seiner schriftstellerischen Tätigkeit in Shakespeare nicht wie Lessing einen dramatischen Meister, „bei dem auch die kleinsten Teile nach den großen Maßen des historischen Schauspiels zugeschnitten sind", sondern wie Hamann, wie Gerstenberg und die Stürmer und Dränger eine für den Verstand unfaßbare, titanisch arbeitende Naturkraft, die durch den Umfang und die Gewalt ihrer Leistungen und Offenbarungen, nicht aber durch das Formal-Vollendete, den künstlerischen Aufbau der Komposition und die Feinheit der Technik imponiert. Dann, nachdem sich Lessing gegen diese „neue Gärung des Geschmacks" gewandt und von dem großen Maß-

[1]) Lebensbild I 3, 12 und 13.

stabe des Planes und der künstlerischen Form Shakespeares ausdrücklich gesprochen hat, kommt auch Herder die Erkenntnis: es gibt in Shakespeare einen Plan, aber, setzt er hinzu, indem er zwischen seiner alten und neuen Erkenntnis vermittelt, einen so schwindelig großen, daß er sich der näheren Betrachtung entzieht. Sobald ihm dieses klar wird, empfiehlt auch er, wie Lessing *Vorsicht* bei der Nachahmung[1]) und geht darin theoretisch noch weiter als dieser; während er praktisch mit seinem Gefühlsurteil, durch den Ton, in dem er von Shakespeare redet und in gelegentlichen Äußerungen wie: „die größesten Genies" sind „zügellund regellos"[2]) einer Nachahmung, wie wir sie im Sturm und Drang sehen, in die Hände arbeitet. Beide aber, Lessing sowohl wie Herder, rufen nach einem *Shakespeareschen Genie*. Doch für Lessing heißt Shakespearisch größere Freiheit und Leichtigkeit in der Handhabung der Technik; er findet Shakespearisches in Weißes Masaniello und betont, daß das, was man am „Goetz" für Shakespearisch hält, diesen gerade unvorteilhaft von Shakespeare unterscheidet. Für Herder heißt Shakespearisch größerer Aufwand an Natur und Kraft, besonders bei der Darstellung der Leidenschaft: Er findet die Charaktere im Ugolino „recht mit Shakespeares wildem Feuer gezeichnet".

Zwischen Herder und Lessing kommt es zu einer Aussprache, und fast gleichzeitig nimmt Herders Leben eine Wendung. Es bricht für ihn jene Zeit der inneren und äußeren Bewegungen an: Seine Reise nach Darmstadt, wo er seine zukünftige Braut kennen lernt, und sein Aufenthalt in Straßburg, wo ihm der junge Goethe

[1]) Werke II 51. Vgl. sein Urteil über Goethes Goetz: „Shakespeare hat Euch ganz verdorben."

[2]) Werke II 231.

entgegentritt; wo er in peinlichsten körperlichen Leiden, bald in lebhaftester Geselligkeit, bald in vollständiger Abgeschlossenheit seine Tage verbringt, wo Leidenschaft und Freundschaft, Krankheit und Not, Hoffnung und Enttäuschungen sein Leben von Grund aus erschüttern. Was Wunder, daß Herder jetzt in ein ganz anderes Verhältnis zu Shakespeare tritt, daß Shakespeare ihm *alles* wird? Herder, in dem Leidenschaft und Philosophie sich bald stoßen, bald wunderbar verbinden, sieht jetzt mit Begeisterung und Hingabe in Shakespeares Dramen „ganze Philosophien" über eine einzelne Leidenschaft: „Welche See von Leidenschaften! in Ebbe und Flut zum Himmel vor Liebe brausend und vor Verzweiflung zum Abgrund niedersinkend — — welche Wonne[1])!"

Wie ihm Shakespeare menschlich in Straßburg so viel näher rückt, so gehen ihm auch dort bei seinen literarischen Forschungen neue, tiefe Erkenntnisse auf über Shakespeares Verhältnis zur Volkspoesie, zum Volkslied und zur Volkskomödie. Wie weit alles dies auch auf die Unterredung mit Lessing zurückgeführt werden kann, ist schwer zu entscheiden. Soviel steht indessen fest: Erst in dieser Epoche wird Herder zu einem mächtigen, eigentümlichen Faktor in der deutschen Shakespeareliteratur, wird er zu dem über alle anderen hervorragenden Anreger Goethes, wird er der Verkündiger von Shakespeares historischer, ästhetischer und philosophisch-ethischer Bedeutung. Der Tatsache, daß in dem Straßburger Kreise der Same auf solch fruchtbaren Boden fallen konnte, ist es neben der machtvollen Persönlichkeit Herders zu danken, daß die deutsche Literatur das wurde, was sie geworden ist, und daß

[1]) Lebensbild III 336. Vgl. auch S. 216, 222, 239, 252.

Shakespeare für die deutsche Dichtung eine belebende Kraft wurde und nicht, wie dies bei einem so überwältigend großen Beispiel so leicht hätte geschehen können (und in Lenz', Kleists und Otto Ludwigs Fall geschehen ist), zu einer schweren Aufgabe, die Geister, denen ein sicheres Selbstgefühl mangelt, an der eigenen Schaffenskraft verzweifeln läßt.

Minor und *Sauer*[1]) betonen und beweisen (trotz *Düntzer*), daß Herder schon in Straßburg ganz auf demselben Standpunkt stand, den er später in seinem Shakespeareaufsatz einnahm, und Suphan meint, daß eigentlich Herder „lebhafter, geistvoller, ausgiebiger in Straßburg kommentiert" habe, als in dem Shakespeareaufsatz von 1773, was auch *Hayms*[2]) Ansicht zu sein scheint, wenn er bedauert, daß so viel Vortreffliches aus den zwei ersten Fassungen nicht mit in den Druck aufgenommen wurde; und wenn er betont, daß Herder selbst nie mit dem Shakespeareaufsatz zufrieden war.

Wir indessen haben alle Ursache, damit zufrieden zu sein, denn der Aufsatz ist die Versöhnung aller bisher sich widerstrebenden Richtungen.

Herder hat mit Gerstenberg den gleichen Gesichtspunkt; auch sein Urteil ist in erster Linie Gefühlsurteil. Doch mit seiner Anerkennung der zeitgenössischen Ästhetik (d. i. der Aristotelischen Poetik und der darauf beruhenden produktiven Kritik Lessings) und mit seinem Bedürfnis, Shakespeare sowohl mit den Tendenzen der gegenwärtigen Dichtung, als auch mit denen der Forschung auseinanderzusetzen, nähert er sich Lessing, um sich dann über beide zu erheben mit seinem auf geschichtlich-genetischer Betrachtung beruhenden Resultate: „Shakespeare ist ein ganz eigenes Genre von Drama

[1]) Studien zur Goethephilologie 241 ff.
[2]) Herder I 433 f.

und darf der Aristotelischen Gesetzgebung nicht unbedingt unterworfen werden.“ Das war aber ein Standpunkt, den schon Young und Pope geltend gemacht hatten, das war, was auch Gerstenberg vorschwebte; was Herder für diesen Standpunkt tat, war, daß er ihn klar formulierte und durch geschichtliche Begründung möglich machte. Hierin besteht die Förderung, die die Hauptfrage der Shakespeareliteratur des 18. Jahrhunderts, die Frage nach der *ästhetischen Bedeutung* der Shakespeareschen Dramen, durch Herder erhält. Es ist bezeichnend für den deutschen Geist, daß diese theoretische Prinzipienfrage Hauptsache war, daß die Wirkung der Dramen auf den Leser und Zuschauer allein noch keineswegs genügte, um Shakespeare der deutschen Literatur zu gewinnen, sondern daß er nur Schritt für Schritt, im Bunde mit neuen Theorien über die alten siegen konnte.

Diese neuen Theorien gingen, um es noch einmal kurz zusammenzufassen, von der Regelfrage aus, vertieften sich zur Frage nach dem Wesen und Zweck des Dramas überhaupt, gewannen neue Ziele aus Lessings Fassung der Aristotelischen Poetik, schienen im Anfange des Sturmes und Dranges in dem neuen Genie-Naturbegriff auf- und unterzugehen und erhalten nun durch Herder eine historische Begründung. Auf dieser bauen dann die Romantiker ihre eigenen Ideen auf, wodurch wiederum die Resultate aller vorhergehenden Richtungen unter einem höheren Standpunkt (dem der Naturphilosophie) zusammengefaßt und vereinheitlicht werden.

Herders historisch-genetische Betrachtung folgt jenem Fingerzeig Lessings aus dem 17. Literaturbrief. Sie faßt Shakespeare im Zusammenhang mit dem deutschen Volksschauspiele. In übrigen aber ist Herders Betrachtungsweise von der Lessings ganz verschieden.

Wenn Lessing Shakespeare „auch nach den Mustern der Alten" oder „auch" vor dem Kodex des Aristoteles rechtfertigte, so geschah dies, weil er „das Wesentliche" des Tragischen in der Tiefe erfaßte; es auch hinter der nationalen Verschiedenheit und kulturellen Entwicklung erkannte. Lessings Standpunkt ist der des Philosophen, der dem Zwange seiner innersten Natur gehorcht, wenn er einen anscheinenden Widerspruch zwischen einer an sich richtigen Theorie (Aristoteles) und einer an sich wirkungsvollen, also richtigen Praxis (Shakespeare), durch eine tief ergreifende Synthese aufhebt. Herder geht den umgekehrten Weg. Er ist in der Shakespearefrage nicht so sehr Philosoph als Historiker. Anstatt bis zu einem Shakespeare und Aristoteles gemeinsamen „Wesentlichen" zu abstrahieren, konstruiert er einen historischen Entwicklungsgang zur Erklärung sowohl für das, was Shakespeare und die Antike verbindet, als für das, was sie unterscheidet. Er legt dar, daß die Ausgangspunkte der griechischen und der germanischen Tragödie weit auseinanderliegen, daß aber beide einem gleichen Ziele zustreben. Im Streben nach diesem Ziel verfährt das griechische Drama erweiternd, das Shakespearesche simplifizierend. Das griechische Drama entwickelt ein wohlgebildetes Ganze aus einem Saatkorn: „aus den Impromptus des Dithyramben, des mimischen Tanzes, des Chors"; das Shakespearesche schafft eine gegliederte Welt aus einem Chaos: aus den Volksschauspielen[1]). Das eine ist bedeutende Handlung, das andere ist vielseitige, bedeu-

[1]) Hätte Herder die Entstehung des englischen Dramas hinter die Volksschauspiele zurück verfolgt, so hätte er allerdings eine viel innigere Verwandtschaft konstatieren müssen, da ja das Volksschauspiel auch aus liturgischen Gesängen des katholischen Kultus hervorgeht.

tende Begebenheit, also eine Anzahl bedeutender Handlungen zu dramatischer Einheit zusammengeschlossen. Das griechische Drama muß sich allmählich von innen heraus entwickeln und gliedern, um vom Chorgesang zum Schauspiel zu werden. Shakespeare muß mit genialer Kraft das wilde Gemisch der Volksschauspiele vereinheitlichen und ordnen, um ein Kunstdrama zu schaffen. Sowohl die Sophokleischen, wie die Shakespeareschen Dramen sind vollendete Muster ihrer Gattung. Keines aber kann Maß und Norm für das andere sein. Shakespeare ist Sophokles' Bruder: Der eine stellt Griechen für Griechenland, der andere nordische Menschen für Germanen dar[1]).

Dreißig Jahre später unterscheidet Herder in der „Adrastea" die griechischen Tragiker als „Dichter ihres Heldenzyklus" von den englischen als „Dichter des Weltzyklus".

Im Shakespeareaufsatz ist Herder also zu einer festen Überzeugung betreffs der Künstlerschaft Shakespeares durchgedrungen: Shakespeare der große Dramatiker, der denkende Künstler, ist ihm ein fester Begriff, wie dies Haym sagt, nicht, wie Weilen es will, ein Ehrfurcht einflößendes Rätsel. Herder entscheidet: Shakespeare verarbeitet eine rohe, überreiche, wirre Stoffmasse zu einem Kunstwerk, das eine „Seele" zur „Einheit" belebt.

In den ungedruckten Entwürfen macht Herder sogar den Versuch, die technischen Gesetze der Shakespeareschen Kunst im einzelnen nachzuweisen und den Wert der Shakespeareschen Form gegen den des Stoffes ins rechte Licht zu setzen[2]).

[1]) Vgl. Haym: „Herder" I 235 ff.

[2]) Vgl. Suphan: Vierteljahrschrift für Lit.-Gesch. II 3, 453 u. 454 ff. Siehe Herders Werke V 239.

Wichtig für die ästhetische Theorie ist es, daß Herder die Einheitlichkeit der Shakespeareschen Dramen betont. Er sagt in seiner prachtvoll tönenden Diktion ungefähr folgendes darüber: Shakespeare betrachtet einen Stoff sub specie aeternitatis und stellt ihn so dar. Diese Höhe der Auffassung bedingt die Mannigfaltigkeit, Weite und Fülle seiner Dramen; sie macht aber auch, daß ihre Einheitlichkeit nicht auf den ersten Blick sichtbar wird. Was in Shakespeares Dramen die Fülle der Einzelheiten harmonisch zusammenbindet, ist dasselbe, was auch die Welt, trotz aller ihrer vielen einzelnen Gegensätze zusammenhält: es ist die „Weltseele", die durch den Mund Shakespeares in der Einheitlichkeit seiner Dramen sich uns verkündet.

Alles, was Herder bringt, gibt er in großen Zügen und genialen Andeutungen. Die nachfolgenden Generationen, zunächst die Romantiker, fanden Arbeit genug, diese tiefsinnigen und kräftigen Skizzen zu anschaulichen Bildern auszuführen und seine mannigfachen Winke und Anregungen, zum Beispiel betreffs des Versmaßes[1]), der Wortspiele[2]), der historischen Dramen[3]), wirksam zu verwerten; vor allem seinen Wunsch und sein Ideal einer metrischen Shakespeareübersetzung[4]), mit der er selbst einen Anfang machte, zu verwirklichen.

Der Sturm und Drang aber, und mit ihm der junge Goethe, nehmen sich nicht die Zeit, aus Herders Ausführungen, die Erkenntnis einer höheren Gebundenheit in Shakespeares dramatischer Kunst zu schöpfen

[1]) Werke II 36 ff.; 219.

[2]) Ib. I 163; II 45 (vgl. hierzu Weilen: Deutsche Lit.-Denkm. 29: CXV).

[3]) Werke II 231 f.

[4]) Werke I 210, 217. Lebensbild III 229, 238, 308.

und als praktische Norm auch für die eigenen Produktionen zu nutzen, um so weniger als Herder das Theatralische in Shakespeare nirgends betonte und ihn mehr *gelesen* als dargestellt wissen wollte, und da er wohl von „Kunst und Schöpferweise", „lebendigem Ganzen", „Gesetzen und Kunstgriffen" *sprach*, es aber der folgenden Romantik überließ, klarzulegen, worin dieselben bestanden und wie sie sich technisch offenbarten.

Die große Begebenheit als solche und nicht ihre dramatische Geschlossenheit, die alles bedingende Gewalt der Leidenschaften und der Charaktere, die Allmacht eines unbestimmbaren Schicksals, nicht die alles meisternde künstlerische Einsicht und Gestaltungskraft sind dem Sturm und Drang das Wichtige. Auf diese Faktoren ist der „Goetz" und die Mehrzahl der Sturm- und Drangdramen aufgebaut. Und so war es denn allerdings für manchen leicht, durch Shakespeare „ganz verdorben" zu werden, besonders wenn man die tiefgehende, gleichzeitige Wirkung der Rousseauschen Philosophie im Auge behält.

Theoretisch nähert sich unter den jungen Genies Goethe der Herderschen Auffassung am meisten. Auch Lenz steht ihm nicht allzufern, obgleich dieser — widerspruchsvoll in sich selbst — nicht zur klaren Darstellung seiner Anschauungen kommt.[1])

[1]) Von Keckeis („Dramaturgische Probleme im Sturm und Drang"; Bern 1907) ist in einer interessanten Spezialuntersuchung das Widersprechende in Lenz' Charakter und Werken von höherem Standpunkt aus betrachtet und dargestellt und für Lenz eine bei weitem bedeutendere Stelle in der ästhetischen Kunsttheorie gefordert, als bisher ihm zugestanden ist. Auch Walzel in seiner „Einleitung in Goethes Schriften zur Literatur" (Cotta, Jubiläumsausgabe der sämtlichen Werke, Band 36) tritt für eine höhere Wertung der Lenzschen Kunstanschauungen ein. Mich mit den beiden Arbeiten auseinanderzusetzen oder darauf zu stützen, war mir nicht möglich, da meine Arbeit schon vor deren Erscheinen abgeschlossen war.

Trotzdem Goethe Shakespeares Dramen mit einem „Raritätenkasten" vergleicht und obgleich, wie er sagt, „nach dem gemeinen Stil zu reden", „Shakespeares Plane" „keine Plane" sind, so scheint es mir, als sei „der geheime Punkt" um den sie sich nach seiner Meinung alle drehen, und „in dem das Eigentümliche unsers Ichs, die prätentierte Freiheit unsres Wollens mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt",[1]) ziemlich dasselbe, was Herder unter „Weltseele" verstand, was er meinte, wenn er ausführte, bei Shakespeare würde die entzückte Seele über den alltäglichen Zusammenhang hinaus gerissen, es werde ihr ein Blick in das Buch der Vorsehung gegönnt, und gerade so gelänge es ihr, „den Zusammenhang als den einzigen [als das einzig Wirkliche] zu erkennen".

Wir dürfen bei all diesem nicht vergessen, daß dem Sturm und Drang, der mit Shakespeare in der Hand sich aus einem Übermaß von Künstelei gewaltsam herausarbeitete, die Betonung der *Künstlerschaft* Shakespeares viel unwichtiger sein *mußte*, als der folgenden Romantik oder dem alten Goethe, die auf einen Sturm und Drang zurücksahen. Wer will die Grenzen ziehen, wo Mangel an Einsicht und wo Oppositionsfreudigkeit die jungen „Kerle" über die Schnur hauen ließ? Sehr weit von der Wahrheit aber entfernt man sich wohl kaum, wenn man Hayms Urteil unterschreibt: „Was Einsicht im Sturm und Drang war, ist auf Herder zurückzuführen, für blinden Rausch und forcierte Begeisterung ist er nur indirekt verantwortlich".

---

[1]) Bernays: „Der junge Goethe" II 42. 1813 betont Goethe in „Shakespeare und kein Ende" wieder Herdersche Ideen gegen die Romantiker.

Fassen wir die Resultate der Shakespeareliteratur der Sturm- und Drangzeit kurz zusammen, so ergibt sich: Bewunderung und Verständnis für den unzergliederten, ganzen Shakespeare, für das Gefühlsmäßige, die Bewegung, die Leidenschaft in seinen Stücken, für seine Wucht, seinen Reichtum, seine Kraft, seine Gesundheit; ferner Ablehnung aller kleinlichen Kritik und Fehlersucherei, aber auch aller Detailforschung; Mangel an Interesse und an Verständnis für die dichterischen und metrischen Feinheiten und die Kleinmalerei; daneben aber doch einige wenige Versuche in Shakespeares Technik einzudringen, die als mißlungen bezeichnet werden müssen (wenn Lenz z. B. für Einheit der Handlung Einheit der Person, oder — indem er Herders Gedanken falsch anwendet — für Motivierung „höheres Schicksal" setzen möchte); ferner Ahnung der literaturgeschichtlichen und philosophischen Bedeutung Shakespeares, tiefe Erkenntnis seiner menschlichen und dichterischen Größe; innigste Bewunderung für seine Charakterdarstellung und vielleicht noch größere für seine Komik. Bisher hatte man das Drastische des englischen Witzes, Shakespeares Buffonerie, seine Wortspiele nur geduldet. Im Sturm und Drang bewundert man sie und bemüht sich, sie nachzuahmen. Vor allem aber gilt als Muster höchster Vollkommenheit und Schönheit, was man Shakespeares *Realismus* nennt, und was als die Darstellung „mutterfadennackter Natur" von Lenz beschrieben wird. Man schätzt auch Shakespeares patriotische Haltung.

Die Schlagworte der Shakespeareauffassung im Sturm und Drang sind: Weltenschöpfer, Menschenbildner, Charakterdrama, Wahrheit, Natur, Leidenschaft, Kraft, Vielseitigkeit. Mit diesen Schlagworten werden alle französischen Kunstideale endgültig überwunden.

Daraus ergibt sich für die shakespearisierenden eigenen Dramen der Stürmer und Dränger[1]) im Gegensatz zu der bisher üblichen deutschen Dramatik ein, wenn auch oft forcierter, so doch immerhin gesunder Realismus mit nationaler Tendenz; Ausdehnung des stofflichen Interesses auf alle Kreise und Klassen der menschlichen Gesellschaft und ein Streben, das Individuelle derselben prägnant zu fixieren; Sinn für die Höhen und Tiefen des menschlichen Lebens; psychologisches Interesse für alle Arten der Charaktere; Vertiefung der Motivierung. Weniger erfreulich ist die Neigung zum Titanismus in der Darstellung der Charaktere, Leidenschaften und Ereignisse, überhaupt die Vorliebe für grellste Farben: für die Darstellung von Verbrechernaturen, für Wahnsinn, Mord und Selbstmord, für die extremsten Konflikte und Motive, wie das Rachemotiv, das der feindlichen Brüder, des Kindesmordes u. dgl. Die Darstellung des Häßlichen gilt als verdienstvoll und wird daher oft übertrieben. Die Mischung von Komik und Tragik ist selbstverständlich; sie erscheint aber — trotz Lessing — oft in einer ungeschickten, unkünstlerischen Zusammensetzung.

Dies ist die eine Seite der Shakespearenachahmung, gewissermaßen die des historisch gegebenen, ganzen Shakespeare.

Auf der anderen Seite aber heißt Shakespeare nur „Hamlet" und in dieser Gestalt erscheint er dem fin de siècle vor 100 Jahren durchaus als der Typus des modernen Menschen. Die Hamletauffassung des Sturmes und Dranges ist dabei von Rousseauscher Sentimentalität durchweht. Derselbe Stürmer und Dränger, dem kein Verbrechen grausig genug scheint, damit er

[1]) Ich nehme Goethes Dramen natürlich aus, da diese selbstredend unter keinem Sammelbegriff zu klassifizieren sind.

nur bei seiner Darstellung Manneskraft genug verraten kann, fühlt sich in Hamlet zum Verwechseln getroffen; und weltschmerzlich, wie der weichherzige zum Morden verurteilte Prinz, trägt er sich mit Todesgedanken, um einer aus den Fugen gehenden, elenden Welt zu entfliehen.

In theoretischer Hinsicht bedeutet die Shakespeareauffassung der Stürmer und Dränger Revolution gegen die formale Seite der Kunst, die als *Zwang des Geistes* aufgefaßt wird. Diese jungen Dichter fühlen alle mit dem jungen Goethe durch Shakespeare „ihre Existenz um eine Unendlichkeit erweitert"; und die Folge davon ist, daß sie die Bühne und ihre engen Lebensbedingungen und damit das Theatralische in ihren Dramen ganz und gar vernachlässigen. Shakespeares Historienstil wird bis ins Unmögliche überboten, so daß er zu einem dramatischen Romanstil wird: Ort und Szenen wechseln oft schon nach ein paar gesprochenen Worten, eine bloße Personalunion hält das Ganze zusammen, die Länge des Stückes ist meist extravagant und ebenso die Zahl der Personen. Gern spielt man auch Theater auf dem Theater.

Besonders aber ist man bemüht, Shakespeares Sprache nachzuahmen. Dabei bringt es Lenz zu einer ganz ansprechenden Natürlichkeit und Frische. Klinger zerfetzt seine Sprache gelegentlich, um sie recht leidenschaftlich zu gestalten; Wagner wird oft rauh im Ringen nach Kraft; Maler Müller trifft den volkstümlichen, natürlichen Ton oft zum Entzücken. Goethe allein, der neben dem „Ringen nach Shakespearescher Natur" unausgesetzt auch „nach Raffaelscher Grazie" strebt, ist vor jedem harten Fehlgreifen kraft seiner genialen Goethenatur gefeit.

Am meisten und am besten verrät Schiller in der Kraft und Plastik der Sprache, in der individuellen

Bildlichkeit und in der Kühnheit des Ausdrucks die Schule Shakespeares. Schiller erscheint überhaupt von Anfang an als das Shakespearesche Genie, nach dem Herder und Lessing geseufzt haben. Zuerst abgestoßen, dann unwiderstehlich von dem großen Briten angezogen, ist Schiller in allen Perioden seiner Tätigkeit unter Shakespeares Einfluß, aber in anderer Weise, als dies bei Lenz, Klinger, Müller oder selbst bei dem jungen Goethe der Fall ist. Schillers Technik ist nicht shakespearisierend, sondern shakespearisch, und dies gleich von vornherein, zu einer Zeit, wo er Shakespeare stofflich und geistig noch gar nicht übersehen und noch weniger bewältigen konnte. Schon in der Technik der „Räuber" versagt der dramatische Mechanismus trotz aller Freiheit und Kühnheit fast nirgends; der aufstrebende Bau des Ganzen zeugt von genialer dramatischer Geschicklichkeit. Der harte Realismus und der himmelstürmende Titanismus finden zwar eine Form, die ihnen entspricht, diese aber schlägt bei aller Zügellosigkeit kaum jemals der Bühne ein Schnippchen, läßt sich jedenfalls schnell dem Bühnenbedürfnis anpassen. Sehr treffend bemerkt damals die Erfurter Zeitung: „Haben wir je einen deutschen Shakespeare zu erwarten, so ist es dieser"; denn dieser war wie Shakespeare ein geborener Dramatiker und nur einem solchen kann Shakespeare eine stärkende Kraft sein, die ihn zur Freiheit und zugleich zur Selbstbeherrschung in Technik und Form führt, während der Dichter, der sich an ihm noch zum Dramatiker stärken und schulen will, unfehlbar an ihm geradezu scheitern muß. — Für die Irrungen des Sturmes und Dranges bezahlt die Shakespeareliteratur durch Schillers und Goethes Abwendung vom eingeschlagenen Wege und durch ihre Wendung zum Klassizismus.

Damit aber die im Kampfe gewonnenen Resultate nicht verloren gehen, steht in den Romantikern ein neues Geschlecht auf, welches Shakespeares Sache auch den großen Klassikern immer wieder frisch ins Gedächtnis zurückruft. Die Romantiker werden die Fortführer der Shakespeareforschung und -literatur in Deutschland, und wo Schiller und Goethe wieder Bedeutsames, Fortschrittliches für die Shakespeareliteratur leisten, geschieht es Hand in Hand mit oder doch im Sinne der Romantik. —

Fern von der großen Shakespearebegeisterung hält sich der *Göttinger Hain*. Für ihn ist Shakespeare eine literarische Erscheinung wie viele. Sein Interesse für ihn ist das junger Philologen. Sein Herz und seine Begeisterung gehört Klopstock und einem viel engherzigeren Deutschtum, als dem des Goetheschen Kreises. Der Tugend- und Freundschaftseifer der Verbündeten ist sich im Grunde selbst genug. Nichts zeigt deutlicher, wie fern sie dem shakespearisierenden Sturm und Drang stehen, als die Beschreibung ihrer berühmten Feste, bei denen die Überfülle ihrer Empfindungen programmäßig ausströmen sollte. Voß erzählt: „Boie nahm das Glas, stand auf und rief: ‚Klopstock!' Jeder folgte ihm, nannte den großen Namen und nach einem heilgen Stillschweigen trank er. Nun Ramlers! Nicht voll so feierlich, Lessings, Gleims, Geßners, Gerstenbergs, Uzens, Weißens usw.[1])" . . . „Hernach tranken wir in Rheinwein Klopstocks Gesundheit, Luthers Andenken, Hermanns Andenken, des Bundes Gesundheit, dann Eberts, Goethens, Herders usw. Klopstocks Ode, der Rheinwein, ward vorgelesen und noch einige andere. Nun war das Gespräch warm. Wir

[1]) Prutz: „Der Göttinger Dichterbund" (1841) 231.

sprachen von Freiheit, die Hüte auf dem Kopf, von Deutschland, von Tugendgesang und du kannst denken, wie! Dann aßen wir, punschten, und zuletzt verbrannten wir Wielands Idris und Bildnis[1])." Shakespeare wird nicht erwähnt, und doch steht der Briefschreiber Voß ihm immerhin noch näher als irgend einer der anderen.

Wie ganz anders klingt es auf dem „Shakespearetag" in Frankfurt am Main, wo der junge Goethe in Vertretung Herders die Festrede hält und darin beschreibt, wie sein Genie sich an Shakespeares Genie entzündet hat. „Wir ehren heute das Andenken des größten Wandrers und tun uns dadurch selbst eine Ehre an. Von Verdiensten, die wir zu schätzen wissen, haben wir den Keim in uns. Erwarten Sie nicht, daß ich viel und ordentlich schreibe, Ruhe der Seele ist kein Festtagskleid, und noch zur Zeit habe ich wenig über Shakespearen gedacht; geahndet, empfunden wenns hoch kam, ist das höchste, wohin ichs habe bringen können. Die erste Seite, die ich in ihm las, machte mich auf zeitlebens ihm eigen, und wie ich mit dem ersten Stücke fertig war, stund ich wie ein Blindgeborner, dem eine Wunderhand das Gesicht in einem Augenblicke schenkt. Ich erkannte, ich fühlte aufs lebhafteste meine Existenz um eine Unendlichkeit erweitert, alles war mir neu, unbekannt, und das ungewohnte Licht machte mir Augenschmerzen. Nach und nach lernt ich sehen, und, dank sei meinem erkenntlichen Genius, ich fühle noch immer lebhaft, was ich gewonnen habe ... Shakespeare, mein Freund, wenn du noch unter uns wärest, ich könnte nirgends leben als mit dir ... Und ich rufe Natur! Natur! nichts so Natur als Shakespeares Menschen ... Laßt mir Luft, daß ich reden kann!

[1]) Ib. 250.

Er wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in *Colossalischer Größe;* darin liegts, daß wir unsre Brüder verkennen; und dann belebte er sie alle mit dem Hauch *seines* Geistes, *er* redet aus allen, und man erkennt ihre Verwandtschafft. Und was will sich unser Jahrhundert unterstehen von Natur zu urteilen? Wo sollten wir sie her kennen, die wir von Jugend auf alles geschnürt und geziert an uns fühlen und an andern sehen. Ich schäme mich oft vor Shakespearen, denn es kommt manchmal vor, daß ich beim ersten Blick denke, das hätt ich anders gemacht! Hintendrein erkenn ich, daß ich ein armer Sünder bin, daß aus Shakespearen die Natur weissagt, und daß meine Menschen Seifenblasen sind von Romangrillen aufgetrieben ... Auf, meine Herren! trompeten Sie mir alle edle Seelen aus dem Elysium des sogenannten guten Geschmacks, wo sie schlaftrunken, in langweiliger Dämmerung halb sind, halb nicht sind, Leidenschaften im Herzen und kein Marck in den Knochen haben." Der ganze Sturm und Drang liegt in diesen Worten.

Einer Nation, die sich *gleichzeitig* an Shakespeares Meisterwerken und an den Meisterwerken des klassischen Altertums bilden, entzücken, berauschen kann, ist die Möglichkeit für ängstliches Antikisieren sowohl wie für andauernden Naturalismus genommen. Jetzt, wo das deutsche Selbstbewußtsein an Shakespeare erstarkt ist und in dem jungen Goethe einen jauchzenden Ausdruck gefunden hat, und wo gleichzeitig durch Lessing und Winckelmann ein eigenes persönliches Verhältnis zur Antike gewonnen ist, wird für die Ästhetik das Schlagwort geprägt, das über die Ästhetik des Sturmes und

Dranges hinausweist und hinausführt. Es lautet „innere Form", und der es ausspricht ist der junge Goethe[1]). In ihm liegt schon der Ausgleich, die Verschmelzung der Forderungen von Form und Stoff, die als Gegensätze gefaßt, die Theorie und Praxis des Sturmes und Dranges nach innen fragmentarisch und nach außen aggressiv gestalten mußten. Dieser neue Begriff im Munde des jungen Goethe war die Verheißung der großen, reifen Kunstwerke und der tieferen, klareren Kunstanschauungen der Zukunft.[2]) — Deutschland, das im Zeitalter der Reformation greisenhaft und sorgenschwer die heitere Erbschaft der klassischen Vergangenheit wie eine Bürde auf sich nahm, ist jetzt nach drei Jahrhunderten jünger als die anderen Nationen. Während in diesen Gegenwart und Vergangenheit sich nicht versöhnen können, klassische und moderne Tendenzen sich entgegenstehen als unfruchtbare „querelle des anciens et modernes" oder „battle of books", ge-

---

[1]) „Es ist endlich einmal Zeit, daß man aufgehört hat, über die Form dramatischer Stücke zu reden, über ihre Länge und Kürze, ihre Einheiten, ihren Anfang, ihr Mittel und ihr Ende, und wie das Zeug alle hieß ... Deswegen gibts doch eine Form, die sich von jener unterscheidet, wie der innere Sinn vom äußern, die nicht mit Händen gegriffen, die gefühlt sein will ... Wenn mehrere das Gefühl dieser „innern Form hätten, die alle Formen in sich begreift, würden wir weniger verschobene Geburten des Geistes aneklen. Man würde sich nicht einfallen lassen, jede tragische Begebenheit zum Drama zu strecken, nicht jeden Roman zum Schauspiel zerstückeln ..." Bernays: Der junge Goethe III 686.

[2]) Walzel entwickelt in seiner „Einleitung zu Goethes Schriften zur Literatur" [Goethes sämtliche Werke: Cotta, Jubiläumsausgabe, Band 36, XXVIII—LII] a, die Entstehungsgeschichte des Begriffes der „innern Form" aus Shaftesbury; seine Bedeutung für die Kunstanschauungen Herders, Lenzens und des jungen Goethe; b, die Vertiefung und Wandlung des Begriffes in und durch Goethe seit dessen Spinozastudien, seiner italienischen Reise und seiner Bekanntschaft mit Karl Philipp Moritz; c, die endliche volle und klare Fassung des Begriffes im Anschluß an Kants Ästhetik.

lingt es dem deutschen Geist endlich mit dem ihm angeborenen Tiefsinn und zugleich mit jungem, hellen Dichtermut und kräftiger Schaffensfreude die germanische und die antike Vergangenheit in sich zu bewältigen, sie mit eigensten zeitgenössischen Leben, Empfinden, Denken, Wünschen, Dichten zu befruchten, und so aus dem Sturm und Drang heraus eine Renaissance- und Nationalliteratur zu entwickeln. Und zwar gelingt ihm dies in Zukunft auf doppelte Weise: unter Betonung der *klassischen Vorbildlichkeit* durch die Klassiker; unter *Bevorzugung der germanischen Individualität* durch die Romantiker.

Der Sturm und Drang ist entwicklungsgeschichtlich nicht die Fortsetzung der zweiten Epoche in der Shakespeareliteratur, obgleich er chronologisch auf sie folgt, bei ihr anknüpft und auch vieles von ihr übernimmt. Wenn er auch selbstverständlich geschichtlich vorbereitet ist, so beruht seine Eigenart doch so ausschließlich auf dem individuellen Geiste seiner Anreger und Mitglieder und ihrem zufälligen Zusammenwirken, daß er ein ganz neues Ferment in der Entwicklung darstellt.

Die eigentliche Fortsetzung erhält die zweite Epoche in den Romantikern. Sie erben Lessings kritischen Geist und schulen sich an seiner Methode, sie greifen die Probleme der zweiten Epoche, die nationale Bühnenfrage, die Übersetzungstätigkeit, die ästhetische Kritik und Untersuchung auf. In Göttingen verleben sie ihre Studentenzeit und knüpfen so auch persönlich an die zweite Epoche an, indem sie zu Schröders Freunden und Gehilfen, zu Bürger, Boie, Gotter, in Beziehung treten. Unter Bürgers Führung macht A. W. Schlegel seine ersten Versuche in metrischer Shakespeareübersetzung.

Shakespeare
vom Standpunkt der romantischen Ästhetik.

Wesen und Programm der romantischen Shakespeareliteratur.

Haben wir im 18. Jahrhundert ein kräftiges Emporstreben und gewaltsames, nach Entfaltung ringendes Leben, so bricht in der Romantik der eigentliche Blütenfrühling der Shakespeareliteratur und -forschung in ungeahnter Fülle hervor.

Nirgends zeigt sich die Romantik von einer liebenswürdigeren Seite als da, wo sie als Dolmetsch von Shakespeares Poesie, als Verkündigerin seiner künstlerischen Größe und als Interpretin seiner technischen Meisterschaft Worte findet, die weit über Deutschland hinaus erklungen sind, und die neben den großen idealistischen Philosophien des 18. und 19. Jahrhunderts wohl das Ihrige dazu beigetragen haben, den Ruhm Deutschlands als der denkenden, tiefsinnigen, gründlichen und gelehrten Nation im Auslande zu begründen.

Es war ein reicher Frühling, das ist gewiß, wenn auch nicht alle Blütenträume reiften, und wenn auch das, was als Frucht hervortrat, vielleicht nicht ganz die Hoffnungen erfüllte, die man zu hegen sich berechtigt glaubte.

Die Romantiker wollten viel, vielleicht alles; und hätten sie die Mittel und die Kräfte gehabt, die diesem Wollen entsprachen, — was allerdings weit über das Maß des Möglichen ging —: sie hätten außer der Frage

nach der Echtheit der Pseudo-Shakespeareschen Stücke nicht viel mehr als Baconfragen der Nachwelt zum Lösen überlassen. So aber sprachen sie auch hier, wie so oft, große Worte gelassen aus und mußten naturgemäß die Tat schuldig bleiben. Aber ein Vergehen ist es ja nicht, große Worte auszusprechen, besonders nicht, wenn große Gedanken sich in ihnen verbergen; und große — für die breite Menge unerhörte — Gedanken waren es, die hier mit wirksamer Selbstverständlichkeit ausgesprochen wurden. Sie enthielten ein Programm, das in seiner Vielseitigkeit und Tiefe weit über die Leistungsfähigkeit einer einzigen Generation hinausging, und das in seinen Hauptzügen *das Programm der deutschen Shakespeareforschung überhaupt* wurde. Das Motto, das in diesem Programm und in seiner Ausführung, soweit die Romantiker daran beteiligt sind, immer wieder deutlich zum Ausdruck kommt, ist dasselbe, das schon von Lessing und Herder angeklungen war: Shakespeare ist kein einfacher Natursänger, sondern *Künstler;* er muß als solcher aufgefaßt und studiert werden.

Daß nur von diesem Standpunkte aus eine Shakespeareforschung wie die unsrige möglich war, leuchtet sofort ein. So notwendig der Sturm und Drang auch für die Verbreitung der Shakespearekenntnis gewesen war, so viel wir auch seinem Ungestüm verdanken, so unumgänglich notwendig war es auch, daß man zu Lessings ruhiger Betrachtungsweise und zu seiner gehaltenen Freude am großen Briten zurückkehrte, daß man in Shakespeare mehr als die „blinde" oder „göttliche" Naturgewalt verehren lernte, daß man in ihm wieder den *höheren Menschen* sah, nämlich den denkenden Künstler, den selbstbewußt schaffenden Meister, der die in ihm wohnende geniale Naturkraft durch die nicht

weniger mächtige und nicht weniger geniale Kraft künstlerischer Einsicht *beherrscht;* und daß man diese Selbstbeherrschung auch in seinen Werken als *künstlerische Form* entdecken lernte. Nur so konnte sein Einfluß zu einem im Fortschritt der Zeiten unverlierbaren und durch den Wechsel der Mode unzerstörbaren Gewinn werden. Es ist in der Tat Lessingscher Geist, mit dem die Shakespearebetrachtung von der Romantik aufgenommen wird, aber Lessingscher Geist, der gleichsam im Feuer Goethescher Jugendbegeisterung und im Lichte Herderscher Universalität neues, junges Leben gewonnen hat. — Sicher, es handelt sich nicht um eine Wiederentdeckung Lessingscher Ideen. Lessing und seine Worte über Shakespeare waren nie vergessen. Die einsichtigeren Geister hatten auch während der Sturm- und Drangzeit mit Lessing und Herder stets in Shakespeare den Bruder des Sophokles, den großen nordischen Künstler gesehen und kaum an die absolute Wildheit des Shakespeareschen Genies geglaubt. Doch die Zeiten hatten es so mit sich gebracht, daß der Glaube an die *natürliche* Größe Shakespeares das Wichtigste und für die freie, eigentümliche Entwicklung der deutschen Literatur Notwendige wurde. Diese Zeiten waren vorüber. Der Verstand forderte seinen Anteil wieder. An Stelle der himmelstürmenden Anbetung trat die bewußte Verehrung, die so viel an Innigkeit gewonnen, als sie an wilder Begeisterung verloren hatte.

Wilhelm Schlegel wird von seinem Bruder Friedrich zum „Divine of Shakespeares Divinity" ernannt; und so wenig wir sonst vom ‚Divine' in ihm erblicken können, so hat er doch als Ausleger und Verkündiger Shakespeares diese Rolle nicht unwürdig verwaltet. Friedrich Schlegel ist in seiner sich selbst zugeteilten Rolle als „Priester des Shakespeareschen Witzes und der

komischen Orgien" nur in privaten Kreisen hervorgetreten. Dafür aber hat er uns ein interessantes praktisches Beispiel von der Wirkung des Hamlet auf eine Hamlet-Faustsche Natur hinterlassen; und Tieck bleibt uns besonders als Gegensatz zu Otto Ludwig interessant, als *der* Dichter, der sich an Shakespeares Größe emporrankt, anstatt von seinem Genie in ein durchbohrendes Ohnmachtsgefühl zurückgeschleudert zu werden. Novalis und Wackenroder sind empfindende und verstehende Gläubige.

Das ihnen Gemeinsame aber ist: Jugendliche Vielseitigkeit und Hoffnungsfreudigkeit, männliches Zielbewußtsein und wissenschaftlicher Eifer. — Man begnügt sich nicht mehr, Shakespeare zu lieben, man will ihn *bis ins kleinste verstehen*. An Stelle allgemeiner Erkenntnisse tritt somit die liebevolle, eingehende Versenkung ins Detail. Aber weit davon entfernt, sich ins Kleinliche zu verlieren, behält man als Ziel das Verständnis Shakespeares *in seiner Ganzheit* stets vor Augen. Es genügt nicht, Shakespeare als Bruder des Sophokles zu feiern und zu predigen. Die Romantiker gehen daran, seine Ebenbürtigkeit an seinen Werken zu *beweisen* und seine Eigentümlichkeit *darzustellen*.

Sie arbeiten dabei mit allen denkbaren Mitteln und beleuchten die Angelegenheit von allen möglichen Seiten: vom *ästhetischen*, *philosophischen*, *historischen*, *philologischen* und *rein menschlichen* Standpunkte. Aber immer stehen die Fenster, die ins wirkliche Leben hinausgehen, weit offen. Nicht nur für ihren auserlesenen Kreis, „für die fünf oder sechs Deutsche, für die allein es sich zu schreiben lohnt", soll diesmal der Beweis geführt werden. Hier und fast hier allein streben die Romantiker nach wahrer Popularität: Shakespeare dem Volke als Retter aus der Plattheit und Kleinlich-

keit, in die es zu versinken droht! heißt die Losung. *Unverkürzt* soll er die Grundlage einer nationalen Bühne, das Muster einer neuen Dramatik werden. Und ihren praktischen Zwecken entspricht eine ganz aufs Praktische gerichtete Methode: Übersetzungen, Abhandlungen, Briefe, literarhistorische Einleitungen, Gespräche, öffentliche Vorlesungen, Romane und Novellen werden in den Dienst der Shakespeare-Interpretation und -Verbreitung gestellt. Tieck aber plant ein Shakespearewerk, das sich zu einem literarischen und geschichtlichen All in seinen Träumen auswächst und schon deshalb für seine Schaffenskraft eine Unmöglichkeit war.

Kurz, man ist voll von Plänen und zögert nicht, diese laut zu verkündigen. Es ist ein Programm von allumfassender Weite:

Als Vorarbeit für jeden Versuch, Shakespeare zu popularisieren, empfindet man die Notwendigkeit einer *mustergültigen Übersetzung* und beginnt die Ausführung einer solchen unverzüglich. Ein Versuch, die Sonette zu übersetzen, wird gemacht.

Dabei bleibt man nicht stehen. Das Programm einer *philologisch-kritischen Shakespeareausgabe* im Sinne von Delius und einer mehr *literaturgeschichtlichen* im Sinne von Ulrici wird aufgestellt und seine Ausführung versucht.

Von den echten und zweifelhaften Stücken Shakespeares wendet sich der Übersetzungseifer der Romantiker zu den *Zeitgenossen* Shakespeares, mit dem Bewußtsein, so Material für ein *historisches Verständnis* Shakespeares herbeizutragen. Denn an der *Kenntnis des historischen Shakespeare* ist den Romantikern unendlich viel gelegen. Man will aus den äußeren Tatsachen seines Lebens und aus der Aufeinanderfolge seiner Werke den *Entwicklungsgang seines künstleri-*

schen Genies erfahren. Im Gegensatz zu Herder und dem Sturm und Drang will man nicht nur den gewordenen, ganzen, fertigen, sondern auch den werdenden und unfertigen Shakespeare begreifen. Man will ihn in und mit seiner Zeit verstehen. Man will ihn an seiner Zeit messen und seine Zeit an ihm.

Vor allem aber sollte auf dem Gebiete der *ästhetischen Kritik* und der künstlerisch *nachempfindenden Interpretation* der Shakespeareschen Dramen Vollkommenes und Abschließendes geleistet werden. Man wollte in Abhandlungen, wie die über Romeo und Julia von Wilhelm Schlegel, den Gesamtinhalt eines jeden einzelnen Dramas beleuchten und darstellen, die Intentionen des Dichters klarlegen und die Charaktere im einzelnen, wie in ihrem Zusammenwirken veranschaulichen. Werke, wie wir sie von Gervinus bis Brandl haben entstehen sehen, weisen mit ihrer Einrichtung auf dieses Programm zurück. Im Grunde aber geht dieses noch weiter, denn die sorgfältigen Einzelbetrachtungen sollten nur „eine künstlerische Beurteilung der Werke im ganzen" vorbereiten.

An einem solchen Gesamtbilde von Shakespeares Werken war den Romantikern viel gelegen. Sie versprachen sich davon bedeutende Aufschlüsse über das *Verhältnis Shakespeares zur Philosophie.*

Mit unbegrenzter Hingabe betrachtete man dabei Shakespeares dramatische *Form und Technik.* Die Form wird einer historischen und philosophisch-ästhetischen, streng wissenschaftlichen Prüfung unterworfen, für die *Normal- und Musterform* des *modernen* Dramas erklärt und als die wahrhaft *deutsche Form* erkannt. Shakespeares Technik bis ins einzelne zu verfolgen, ist man fest entschlossen; um so mehr, als man meint, daß aus dem Einblick in die künstlerische

Werkstätte Shakespeares wichtige Aufschlüsse über die dramatische Technik im allgemeinen, vielleicht sogar allgemein gültige Sätze und Prinzipien für die Poetik als solche gewonnen werden könnten; ja, daß vielleicht für das ästhetische Urteil jene absoluten Wertmaßstäbe, deren Abwesenheit Wilhelm Schlegel in seinen Berliner Vorlesungen so bedauert, dadurch zu erlangen seien.

Sicher, ihr Glaube war groß! Und wir empfinden fast schmerzlich, wie alt wir geworden und wie bescheiden, wenn wir bedenken, daß für uns die *Shakespearephilologie* fast *Selbstzweck* geworden ist, während die Romantiker trotz ihrer eifrigen philologischen Arbeit diese nur als Mittel zum Zweck gelten lassen: nur um Shakespeares *Kunst* besser verstehen und würdigen zu können, fordert man genaue *Untersuchung der Quellen*, ist man bemüht, in die Geheimnisse seines *Stils und seiner Diktion* einzudringen, *Wort- und Sachkritik* nicht nur an seinen eigenen, sondern auch an den Werken seiner Zeitgenossen vorzunehmen. — Wilhelm Schlegel untersucht *Versmaß und Reim*, um auch in dieser Hinsicht die Künstlerschaft Shakespeares über allen Zweifel zu erheben. Besser noch als in seinen vorzüglichen theoretischen Auseinandersetzungen gelingt ihm dies aber durch das praktische Beispiel in seiner Übersetzung. — In den Dienst einer höheren, ästhetischen Erkenntnis werden auch die *Untersuchungen* über die *Echtheit* der zweifelhaften Stücke gestellt: Man will einen Begriff bekommen von der Totalität des Shakespeareschen Genius, geht aber dabei leider von dem ganz falschen Standpunkt aus, daß alles, was Shakespeares nicht *un*würdig ist, unbedingt auch von ihm herrühren muß; denn — wem sollte sonst Shakespearesches zugetraut werden?

Ganz unvermeidlich, besonders für kritische Autokraten, wie die Romantiker waren, ist dabei eine scharfe *Zensur und Kritik* der übrigen, hauptsächlich *der englischen Kommentatoren und Herausgeber* Shakespeares. Die Polemik ist um so ersprießlicher, als sie sich auf bedeutende eigene Leistungen zu stützen vermag. Selbstbewußt, streitlustig und kühn streckt so Deutschland die Hand über den Kanal England entgegen zu gemeinsamer Arbeit und geteiltem Lorbeer.

Doch damit nicht genug! Die Unruhe der Erwartung, die den Eifer der Tat bei den Romantikern stets begleitet, will auch hier Früchte sehen. Man kann sich nicht begnügen, Samen zu streuen und künftige Geschlechter ernten zu lassen: man will selbst besitzen. Shakespeare soll in dem praktischen Leben der Gegenwart eine wirksame Größe werden. Er soll den Deutschen, die in kleinlicher Sentimentalität, nüchterner Beschränktheit und Selbstherrlichkeit zu verkommen scheinen, große Ziele, große Gedanken, große Leidenschaften suggerieren. Deshalb greifen sie die Angelegenheit des auf *Shakespeare zu gründenden deutschen Nationaltheaters* mit neuer Begeisterung und neuen Zielen auf. Bis ins kleinste beschreibt man die Shakespearebühne des Elisabethinischen Zeitalters und knüpft daran eine für damalige Zeit unerhörte Forderung: Shakespeare soll *nicht* der modernen Bühne, die *moderne Bühne soll Shakespeare angepaßt werden.* — Die Dekorationen, die Kostüme, die Schauspieler werden einer strengen Kritik unterworfen. Jede Aufführung eines Shakespeareschen Dramas wird mit gespannter Aufmerksamkeit verfolgt, mit Rat und Tat unterstützt und von einer Kritik beleuchtet, die unbestechlich das Vollendete vor Augen hat und einen Maßstab anlegt, dessen Wertung das Menschenmögliche und bisweilen -*un*mögliche von den

Schauspielern fordert, wobei aber Anerkennung und Freude über jedes ernstlichen Bemühen alle Strenge mildern.

Es war verhältnismäßig leicht und scheint ein natürlicher Entwicklungsprozeß, wie die Romantiker für Shakespeare und die junge Anglistik *die deutschen Universitäten* eroberten. Sie fanden eine Bewegung in der Richtung schon im Gange, da sie als Studenten nach Göttingen kamen. Viel mehr Mühe kostete es die Bühnen, das Publikum für einen *unverkürzten* und *unbearbeiteten* Shakespeare zu gewinnen.

Für die Enttäuschungen, die sie durch die Bühne erfuhren, hielten sie sich schadlos, indem sie *in privatem Kreise Shakespeares Werke unverkürzt vorlasen.* So, wünschten sie, sollte jedermann Shakespeare in sein Heim aufnehmen. Deshalb predigten sie dem mäkelsüchtigen Volke immer wieder stumme Ehrfurcht vor der gewaltigen Erscheinung. Bis ins hohe Alter hielt Tieck für alle Shakespearefreunde sein Haus offen und widmete bestimmte Abende der Shakespearelektüre und dem shakespearefreundlichen Publikum.

Den jungen *Dichtern* aber zeigte man sein Bild *als das Muster* der Vollkommenheit und forderte im Lessingschen Sinne, daß sie an seinem Beispiel ihre Selbständigkeit messen sollten, daß sie von ihm Freiheit lernen möchten, und daß sie ihm nach den kühnen Flug in das unbegrenzte Reich wahrer Kunst, wahrer Poesie, d. h. wahren Lebens und Leidens wagen sollten.

Fest auf dem Boden vergangener Geistesarbeit stehend, mit dem begeisterten Blick weite Möglichkeiten in der Zukunft erblickend, öffnen so die Romantiker ungeborenen Generationen die Tore für neue Bahnen und zeigen ihnen Ziele, die hoch genug sind, um auf viele Jahrzehnte, vielleicht Jahrhunderte hin-

aus Geschlechter an der Arbeit zu halten; und von denen wir zum Teil noch heute so weit entfernt scheinen, daß „the rapture of pursuing" der einzige Preis scheint, den unermüdlicher Fleiß auf der Bahn zu ihnen gewinnen kann.

So skeptisch wir aber auch den ungeheuren Forderungen, z. B. an eine endgültige Wertschätzung Shakespeares im Verhältnis zum Ganzen aller Poesie, gegenüberstehen, oder so sehr wir an der Möglichkeit, *absolute* Prinzipien für die Philosophie und Ästhetik aus Shakespeares Werken herausdestillieren zu können, zweifeln, so müssen wir doch vor Augen behalten, daß die Romantiker vielleicht das Unmögliche wollten, aber stets nur das *Mögliche* begannen.

So haben sie uns auch wichtige *literaturgeschichtliche Vorarbeiten* zu dem großen Werke der Zukunft: ‚Shakespeare in Deutschland' hinterlassen. Ein Werk, daß doch sicher vorläufig noch in das Gebiet des Möglichen gehört und das mehr als „the rapture of pursuing" verspricht, das aber, von Generation zu Generation verschoben, immer schwieriger, ja allmählich unmöglich zu werden droht.

Die ästhetischen Fragen der Shakespeareliteratur des 18. Jahrhunderts in romantischer Lösung.

Vorbetrachtung.

Die Frage nach der *künstlerischen* Bedeutung Shakespeares ist der Mittelpunkt für die romantische Shakespeareliteratur. Es war die Frage, von deren Lösung es abhing, unter welcher Form der Shakespearekultus in Deutschland fortgesetzt werden würde, welche Bedeutung Shakespeares Dramen für die deutsche Literatur in Zukunft haben würden.

Denn als die Romantiker in die Shakespeareliteratur eintraten, hatten sich alle drei Richtungen der Shakespeareauffassung des 18. Jahrhunderts noch nicht beruhigt; es herrschte ein wildes Durcheinander von Ideen und Meinungen.

Da sind zuerst die Konservativen und Rationalisten, Leute wie Nicolai, denen es der Sturm und Drang von Anfang bis zu Ende zu arg getrieben hat, und die jede Entwicklung über Lessings Ideen hinaus, jede von ihm abweichende Auffassung des Aristoteles oder des Shakespeare für naseweise Vordringlichkeit, für unreife Journalistik halten. Zu ihnen gesellen sich die „Korrekten", die noch immer die schönen, verständigen Ansichten ihrer Jugendzeit aus Boileau, Batteux, Corneille usw. nicht vergessen können. Was Lessing eigentlich wollte, haben sie nie begriffen. Sie repräsentieren die gedankenarme Menge, die geborenen

Laien, die nur einmal etwas lernen und das dann ein für allemal. Der Laie des beginnenden 19. Jahrhunderts kennt nur Form und Unform, korrekt und inkorrekt. Shakespeare steht für *Un*form. Man lobt ihn „stellenweise" und hätte ihn am liebsten zwischen Papierkorb und Aphorismensammlung aufgeteilt und unschädlich gemacht.

Den „Korrekten" gegenüber stehen die Anhänger des Sturmes und Dranges. Sie haben Menschentum, Leidenschaft, also den Inhalt eines Kunstwerkes, als *Geist* empfunden und diesen Geist ausdrücklich — im Namen Shakespeares — der *bloßen Form* übergeordnet. Von ihnen aus ist jene wunderbar geheimnisvolle Märe vom dunkeln Wesen des Genies ins Publikum gedrungen und hat dort gezündet. Man beruft sich auf Shakespeares Wort vom schönen Wahnsinn des Dichters und will nicht Erkennen und Kritik seiner Werke, man will nur Genuß und Begeisterung daraus schöpfen. Nach diesen Leuten ist jede verstandesmäßige Betrachtung eines Shakespeareschen Dramas eine Entweihung; Vertiefung in seine Art zu arbeiten oder in seinen Entwicklungsgang unheilige Neugier. Für sie hat nichts anderes, als was zum Lobe des Dichters gesagt werden kann, Berechtigung.

Gegen beide Richtungen müssen die Romantiker Front machen.

Die eigentliche literarische Aufgabe der Romantiker aber liegt jenseits dieser kleineren Fehden. Sie besteht in der Notwendigkeit, Shakespeare mit der von Schiller und Goethe vertretenen klassischen Richtung auseinanderzusetzen. Deshalb gilt es zu *beweisen*, was Lessing und Herder nur gepredigt hatten, nämlich: Shakespeare ist *Künstler* und muß als solcher begriffen und gewürdigt werden. Doch dies allein ge-

nügt nicht, um die Griechen als höchste Autorität anzutasten. Deshalb versuchen die Romantiker auch den Beweis, daß die Shakespearesche Form als spätere Entwicklungsform *höher steht* und tiefer greift als die griechische.

Folgen wir Goethes Weisungen für die Aufführungen und für die Interpretation Shakespeares, meint Wilhelm Schlegel, so geht der heilsame Einfluß von Shakespeares Gesundheit der krankenden Nationalbühne verloren. Dann bietet sich „die schöne Mäßigung des Briten" als lockende Aufgabe und dramatisches Experiment allen Dramatikern und solchen, die es sein möchten, dar: dann werden noch mehr Bearbeitungen, Umarbeitungen, Beschneidungen, Trivialisierungen der Shakespeareschen Dramen zu erwarten sein. — Die Romantiker schauderte es davor.

Es war in der Tat Zeit, über die vielen Anschauungen, Meinungen, Bestrebungen etwas Entscheidendes zu sagen und Ordnung in sie zu bringen.

I. Die Romantiker wenden sich gegen die Rationalisten und Korrekten. Da gibt es zu entscheiden: Hat Shakespeare überhaupt eine *Form?* Die Romantiker antworten: Er hat nicht bloß eine Form, er hat auch eine von ihm *beabsichtigte* Kunstform. Er darf also nicht mit dem Sturm und Drang identifiziert werden.

II. Sie wenden sich gegen den Sturm und Drang und stellen ihre Ansicht vom Wesen und Wirken des Genies den Sturm- und Drangansichten gegenüber.

III. Gegen die Klassiker wird der „Begriff der Form" einer genauen Prüfung und ästhetisch-philosophischen Deutung unterzogen. Herders historische Begründung der Shakespeareschen Kunst wird auf diese Weise durch eine ästhetisch-philosophische ergänzt. Es ergibt sich, daß auch vom Standpunkt philosophischer Kunstkritik

dagegen protestiert werden muß, Shakespeares Kunst der Kontrolle irgendwelcher Begriffe, die man aus dem klassischen Altertum abstrahiert hat, zu unterwerfen; daß vielmehr seine Form als organische Form nach ihrer inneren Eigengesetzlichkeit verstanden werden muß. —

Bemerkenswert ist dabei, daß alle drei Richtungen mit ihren eigenen Waffen bekämpft werden: die Korrektheitsanwälte mit der Definition des Begriffes korrekt; die Rationalisten und Vertreter des gesunden Menschenverstandes mit den Folgerungen aus eben dem gesunden Menschenverstande. — Die Stürmer und Dränger und jungen „Genies", die sich auf Shakespeares Beispiel beriefen, werden mit einem neuen Geniebegriff, der bis ins kleinste am Shakespeare demonstriert wird, besiegt. — Gegen die großen Klassiker mit ihrer Vorliebe für die Formenreinheit der Antike wird durch die konsequente philosophische Fassung des von Goethe aufgestellten Begriffes der „inneren Form" und durch die wissenschaftlich-ästhetische Unterscheidung der antiken und modernen Poesie, bei der Schillers Gegenüberstellung von naiver und sentimentaler Dichtung nie aus dem Auge verloren wird, für Shakespeare gekämpft.

Der Kampf für eine große Sache kommt naturgemäß der romantischen Ästhetik selbst zugute: Es ist sicher, daß die romantische Ästhetik Shakespeare ebensoviel verdankt wie Shakespeare ihr. Sie erklärt Shakespeare vom philosophischen Standpunkt als den größten Dichter der Neuzeit; dafür ist Shakespeare die vollkommenste Illustration und der beste Stützpunkt für die romantische Ästhetik.

Gegen die Korrekten.

Den Hauptkampf gegen die Korrekten und Rationalisten hat Wilhelm Schlegel geführt. Er war am befähigsten dazu, sich ganz auf den Standpunkt seiner Gegner zu stellen und mit praktischen Gründen des sogenannten gesunden Menschenverstandes eben diesen gepriesenen „gesunden Menschenverstand" zu erleuchten. Der rationalistischen und populären Anschauung, Shakespeares Dramen enthielten zwar schöne Stellen, aber seien doch so *fehlerhaft* und so *formlos*, daß sie dem fortgeschritteneren, feineren Kunstempfinden als Ganzes ungenießbar blieben, tritt Wilhelm Schlegel aufs schärfste mit der Behauptung entgegen: Shakespeare hat nicht bloß eine fehlerlose Form, er hat auch eine von ihm gewollte und bis ins kleinste durchdachte Kunstform.

Schon die erste Bemerkung W. Schlegels über Shakespeare, die mir vorgekommen ist, betont die „Absicht, Korrektheit und Fehlerfreiheit"[1]) eines Shakespeareschen Dramas. Immer wieder ist er darauf zurückgekommen, in den Rezensionen behauptend, in den Horenaufsätzen beweisend: „Der Dichter, der, ohne auf den Stoff auch nur entfernt Ansprüche zu machen, die ganze Macht seines Genies *auf die Gestaltung* wandte, setzte ohne Zweifel das Wesen seines Geschäftes einzig in diese ... Er hatte also *feinere, geistigere Begriffe von der drama-*

[1]) Werke X 55: Rezension der „Transactions of the Royal Irish Academy" 1788.

tischen Kunst, als man gewöhnlich ihm zuzuschreiben geneigt ist“ [1]). Shakespeare hat „einen Stil, ein System seines Kunstfaches, und zwar ein erstaunenswürdig gründliches und tief gedachtes“ [2]). „Mir ist er ein tiefsinniger Künstler, nicht ein blindes, wild laufendes Genie. Und was man hievon schwatzt, halte ich überhaupt nur für eine fabelhafte Sage, für einen blinden wilden Wahn“ [3]). Was soll denn jene Redensart, Shakespeare sündige wider die Regeln der Kunst, eigentlich heißen! Ihr versteht gar nicht, wovon ihr redet und habt keinen Begriff, was künstlerische Form bedeutet. Unter „Plan“ versteht ihr „logischen Zusammenhang“. Das Herz und Wesen einer Dichtung ist für euch „eine einseitige triviale Moral als Nutzanwendung, und was sich hierauf nicht zurückführen läßt“, das geht über euren Horizont, ihr erklärt es „für überflüssige oder gar störende Zutaten“ [4]). „Drei Einheiten, fünf Akte, warum nicht auch sieben Personen?“ spottet er. Nun gebt ihr zu, daß Shakespeare „tief gedacht“ hat „über alle Dinge und Verhältnisse der Welt“, „und nur für *den Bau seiner eignen Stücke* soll er keinen Gedanken übrig gehabt, diesen soll er dem Zufall, welcher die epikurischen Atomen zusammenweht, überlassen haben?“ Ihr meint, er habe nur darauf los gedichtet „ohne höheren Ehrgeiz“, „ohne jene künstlerische Liebe, die sich in einem vollendeten Werke selbst zu befriedigen strebt, bloß gearbeitet, um der ungelehrten Menge zu gefallen“, er habe einzig auf die „Wirkung“ abgezielt. Selbst wenn er es nur auf den Effekt abgesehen gehabt hätte, „so hätte ihn ja schon dieser Zweck“ zum Nachdenken

[1]) Werke VII 71.
[2]) Dtsch. Lit. Denkm. 17: 109f.
[3]) Dram. Vorl. III 48.
[4]) Ib. 52.

über seine Kunst führen müssen. Denn was für eine Wirkung läßt sich wohl erzielen, wenn ein Dichter nur darauf los schreibt, ohne zu bedenken, wo eine Episode möglich, wo sie stört[1]). Aber Shakespeare hat nicht nur der Menge zuliebe gearbeitet: „Bei einem so glänzenden Gelingen, unter so ausgezeichneten Beweisen der Achtung und Verehrung seiner Zeitgenossen wäre es wohl seltsam, wenn Shakespearen, ungeachtet der ihm eignen Bescheidenheit eines großen Gemütes, der Gedanke an Nachruhm niemals eingefallen wäre. Als ein tiefer Denker hatte er den Umfang der menschlichen Fähigkeiten so ziemlich ausgemessen und konnte sich getrost sagen, daß manche seiner Hervorbringungen nicht leicht übertroffen werden würden. Worauf gründet man nun die entgegengesetzte Behauptung, wodurch man den unsterblichen Künstler zum Tagelöhner eines rohen Haufens herabwürdigen will? Einzig darauf, daß er selbst keine Herausgabe seiner sämtlichen Werke veranstaltet hat"[2])! Dagegen gibt Wilhelm Schlegel folgendes zu bedenken: „Die dramatische Komposition" ist „eine der besonnensten Hervorbringungen des menschlichen Geistes"[3]): „Im Gange der Hauptsache, in der Verknüpfung der Erfolge muß der Dichter womöglich noch mehr Überlegenheit des Verstandes bewähren als in der Darstellung der einzelnen geschilderten Charakter". Das „Verhältnis der Teile zueinander" ist sehr wichtig für die Wirkung. Die komischen Zwischenszenen? Faßt sie als „Zwischenspiele zur Erholung von ernsthafteren Spannungen", aber bedenkt, wie viel schwerer es war, trotz solcher Zwischenspiele die Haupthandlung nicht aus dem Auge zu verlieren und zu ver-

[1]) Ib. 49 ff.
[2]) Ib. 37 f.
[3]) Ib. 49.

wirren[1]). Sicher! die Fülle der Szenen und die Weite der Konzeption, wie wir sie bei Shakespeare haben, sind Vorrechte, aber es sind Vorrechte, die zugleich Aufgaben bedeuten: „Es gehört eine außerordentliche Meisterschaft dazu, um so große Massen, wie jener zusammenzufassen pflegte, mit Einfachheit und Klarheit zu ordnen: man bedarf mehr Zeichnung und Perspektive zu einer weitläufigen Freskomalerei als zu einem kleinen Ölgemälde“[2]). Was soll man aber dazu sagen, wenn Shakespeare „stellenweise“ gelobt wird, wenn man geruht, diese oder jene Seite seines Genius gebührend anzuerkennen?: „Dies letzte ist die wohlfeilste und oberflächlichste Art von Kunstkritik. Johnson vergleicht denjenigen, der diesen Dichter durch Stellen, aus dem Zusammenhange gerissen, zu empfehlen gedächte, mit jenem Scholastiker beim Hierokles, der einen Ziegel als Probe eines Hauses herumwies“[3]). — Das ist nach Möglichkeit mit Schlegels eigenen Worten, was er zu verschiedenen Zeiten seines Lebens bei jeder Gelegenheit gegen die populäre Shakespeareauffassung geltend macht.

Daß Friedrich Schlegel von vornherein auf dem Standpunkte seines Bruders steht, ist selbstverständlich. Der „Briefwechsel“ zwischen den Brüdern[4]) setzt solche Erwägungen als selbstverständlich voraus und geht gleich auf tieferliegende Betrachtungen ein. Der Öffentlichkeit gegenüber ist die Sache aber nicht so selbstverständlich. Deshalb fallen auch von Friedrich Schlegel bei Gelegenheit die Schlagworte von Shakespeares tiefer „künstlerischer Weisheit“[5]).

[1]) Ib. 50 f.
[2]) Ib. 331 f.
[3]) Ib. 51.
[4]) „Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm.“ Hsg. von Oskar F. Walzel. Berlin 1890.
[5]) Minor I 106, 40.

Seine Beobachtung ist folgende: „Shakespeare hat, ungeachtet der beständigen Protestationen der Regelmäßigkeit, die Menge immer unwiderstehlich gefesselt. Dennoch zweifle ich, daß sein philosophischer Geist der Menge eigentlich faßlich sein könne. Durch seine sinnliche Stärke fortgerissen, von seiner täuschenden Wahrheit ergriffen und höchstens durch seine unerschöpfliche Fülle bezaubert, war es vielleicht nur seine *körperliche Masse*, bei der sie stehen blieben. Man hat, so scheint es, den richtigen Gesichtspunkt ganz verfehlt". Frd. Schlegels Meinung ist (I.), daß „das gewöhnliche Urteil: Shakespeares *Inkorrektheit* sündige wider die Regeln der Kunst", „um wenig zu sagen, sehr voreilig" ist, „solange noch gar keine objektive Theorie existiert"[1]) und (II.) daß „die einfachsten und nächsten Fragen, wie: soll man Shakespeares Werke als Kunst oder als Natur beurteilen?" „nicht beantwortet werden" können „ohne die tiefste Spekulation und die gelehrteste Kunstgeschichte"[2]). Und damit geht er an die Schöpfung einer solchen objektiven Theorie und gelehrten Kunstgeschichte, die es ihm und seinem Bruder möglich machen, dem Begriff des Korrekten eine neue Definition zu geben und von hier aus Shakespeare „in dem edleren und ursprünglichen Sinne des Wortes korrekt" als den korrektesten modernen Dichter zu preisen[3]). —

Und darin stimmen alle Romantiker überein: Caroline ist tief in den „Geist" und „Plan" des Romeo und Hamlet eingedrungen[4]); Novalis, der sich nur ganz wenig über Shakespeare äußert, schreibt voll Begei-

[1]) Ib. 108.
[2]) Lyc.-Fragm. 121.
[3]) Athen.-Fragm. 253 siehe unten S. 164 f.
[4]) Waitz: „Caroline" I 201.

sterung an Frd. Schlegel über den Romeo: „Die Anlage ist herrlich“ [1]).

Daß Tieck sich wiederholt über die Absichtlichkeit und Planmäßigkeit Shakespeares geäußert hat, ist bekannt. „Er (Shakespeare) ist ganz vollendeter Künstler“ [2]). Shakespeare scheint „die meisten seiner Werke wie mit der Absicht geschrieben zu haben, daß sie die Entwicklungen der tiefsinnigsten Kunstansichten nicht nur zulassen, sondern selbst notwendig machen“ [3]).

Und doch stoßen wir bei Tieck gelegentlich auf Widersprüche, die uns stutzen machen, um so mehr, da man die widersprechendsten Ansichten über Tiecks Verdienste um die Würdigung Shakespeares lesen kann [4]).

Da sehen wir denn, daß Tieck keineswegs so sicher auf der Ansicht von Shakespeares Künstlertum besteht wie die Schlegels, und daß von einer Priorität seiner spezifisch romantischen Ansichten keineswegs die Rede sein kann. In den Kritischen Schriften I 159 (1800) hat er sich Shakespeare ausdrücklich als das Bild alles Vollendeten in der Kunst ausgewählt und will ihn so darstellen. 1824 äußert er gegen Köpke: Shakespeare

[1]) Raich: Brief vom 25. Mai 1797.

[2]) Nachgel. Schrift. II 147.

[3]) Nachgel. Schrift. II 96. Vgl. Krit. Schrift. II 235. Krit. Schrift. I 148 f.

[4]) Bischof z. B. behauptet, daß Tieck der erste gewesen sei, der Shakespeare „gründlich studiert“ habe. („Tieck als Dramaturg“, Brüssel 1897, 35). Hettner bricht über die ganze Shakespeare-auffassung der Romantiker den Stab: „Grillen, Launen, Schrullen“ („Romantische Schule“, 62). Kaiser möchte Tieck das Führeramt in der Shakespeareforschung zusprechen („Der Dualismus Tiecks“ 49; 51). Dagegen betont Merschberger mit recht (Shakesp.-Jahrb. 25, 208), daß Wilh. Schlegel „als erster Shakespeares Form das Wort redete und nachwies, daß erst mit dem Verständnis dieser Form von der Größe des Dichters eine Ahnung aufgehe.“

dichtete „still und *absichtslos*", „weil er nicht anders konnte", und „eben darum war er so groß"[1]).

Um die Frage nach Tiecks Verhältnis zu der spezifisch romantischen Shakespeareauffassung und die Frage, ob ihm oder den Schlegel die Priorität in dieser Auffassung zukommt, endgültig zu entscheiden, gebe ich seine Anschauungen über Shakespeare in chronologischer Folge.

In der „*Sommernacht*" (1789) steht Tieck ganz auf dem Standpunkte des Sturmes und Dranges in seiner Auffassung Shakespeares: „Sei groß und ahne deine Größe nicht", so weiht Titania Shakespeare zum Dichter, „erfahr es *nimmer*, daß du seist der erste aller Sterblichen." Dazu gibt ihm Oberon „die hellste, flammendste Begeisterung"; einen Genius, dessen Gewalt vor keiner Grenze bebt, der jede Kluft mit Kühnheit überspringt, der „in der Erde Schlünden der Zauberei Geheimnis lauscht", der in der Gedanken höchstem Flug zum Himmel sich hebt, „durchbrechend alles, was ihm entgegentritt", einen Geist, den es erfreut, wenn nächtliches Gewitter „die Eichen von den Bergen reißt, ins Tal sie wirft".

Das ist ein Shakespeare, wie ihn die jungen Kraftmenschen des Sturmes und Dranges lieben; das ist aber nicht der Shakespeare der Schlegel und des späteren Tieck. Für diese ist es in erster Linie der „Einklang", „der aus dem Busen dringt und in sein Herz die Welt zurücke schlingt", die künstlerische, vollbewußte Kraft, die eine Welt in ein Drama bannt, die sie in Shakespeares Werken zur Bewunderung hinreißt, und die sie in den Werken Shakespeares aufzuzeigen sich bemühen.

---

[1]) Köpke II 214.

In den Briefen über „die Kupferstiche nach der Shakespearegalerie" von 1793 lag für Tieck keine Veranlassung vor, eine Ansicht über Shakespeares dramatische Form und Kunst auszusprechen. Dagegen hätte der erste Anfang seines Shakespearewerkes[1]) (1793) ihm diese Veranlassung schon geboten. Doch wir sehen ihn da im Gegenteil ganz auf Gerstenbergs Standpunkt, wenn er in seiner „Abhandlung über das Wunderbare" ausführt, die höchste Aufgabe des Dramatikers sei, durch die Täuschung so zu wirken, „daß wir die Regeln der Ästhetik mit allen Begriffen unseres aufgeklärten Jahrhunderts vergessen und uns ganz dem schönen Wahnsinn des Dichters überlassen". Gerade in der Kunst, „den richtenden Verstand einzuschläfern", sei Shakespeare unbedingt Meister. Das ist genau das Gegenteil von dem, was die Schlegel um die gleiche Zeit geltend machen. Seltsam erscheint es uns, wie wenig Tieck den Zeitgeist fühlt, der geradezu danach ringt, für Shakespeare eine Stelle in der Ästhetik zu finden. — Shakespeare, so fährt Tieck fort, kannte die Menschen und wußte, was wirkte; und danach „und nach seinem eigenen Gefühl" dichtete er seine Kunstwerke. Er berechnet alles auf „theatralischen Effekt", gibt aber keine „Theatercoups", er erschüttert „durch kühne Schläge des Genies". Alles Ansichten, die Wilhelm Schlegel schon 1788 und noch 1808 bekämpft oder berichtigt; nur daß Tieck sich gewissermaßen den Rücken gedeckt hatte durch die Bemerkung, daß Shakespeare auch „nach seinem eigenen Gefühl" und seiner „Erfahrung" gedichtet hätte. Welche Bedeutung Shake-

[1]) „Der Sturm. Nebst einer *Abhandlung über Shakespeares Behandlung des Wunderbaren*". Dem Buch angeheftet ist das erste Programm des zukünftigen Shakespearewerkes. Vorgeheftet eine „Vorrede" von zwei Seiten. Abgedruckt: Krit. Schrift. I 37.

speares Gefühl und Erfahrung in formaler Hinsicht hatten, war die zu erörternde Frage. In Wilhelm Schlegels Rezension der Tieckschen Abhandlung[1]) fällt infolgedessen zuerst eine leichte Bemerkung über „ältere Lehrbücher der Poetik", dann heißt es: „Der Verfasser legt viel zu großes Gewicht auf das bloß subjektive und von Zufälligkeiten abhängige Prinzip der Täuschung (die streng genommen und vom ‚Schein' gehörig unterschieden gar nicht in das Gebiet der schönen Künste gehört), ohne auf die *objektiven Eigenschaften der Darstellung*, ihre Richtigkeit, Lebendigkeit, Kraft, Harmonie, Vollständigkeit und Idealität zurückzugehen." Tiecks Antwort in einem Privatbrief ist die Bescheidenheit selbst: dies sein „abhandelndes, wunderbares Zeug" sei „nicht anders, als wenn ein Anfänger auf der Violine damit anfangen wollte, daß er gleich hinter dem Stege spielte; der Virtuos wird es am Ende dahin bringen, daß es nur irgend einer Musik ähnlich wird, und vollends der Anfänger" usw.[2]). Vor der Öffentlichkeit aber versucht Tieck in Zukunft zu wiederholten Malen, es so hinzustellen, als sei das, was er Täuschung nennt, dasselbe, was Schlegel unter dem poetischen Schein versteht[3]).

Vielleicht aber fühlte Tieck doch auch, daß etwas Objektives über Shakespeares Darstellungsweise gesagt werden mußte, denn in dem angehefteten Programm zu seinem Shakespearewerk von 1793[4]) verspricht er auch über die Einheiten zu reden.

---

[1]) Werke XI 19 f.

[2]) Wilhelm Schlegels Nachlaß Bd. XVIII. Dresdener kgl. Bibliothek (Manuskript).

[3]) Krit. Schrift. II 193, 194. Nachgel. Schrift. II 142 f.

[4]) 1793 nach Köpke und aus inneren Gründen. Tieck selbst setzt es in einem Briefe (vom 23. Dez. 1797) an Wilhelm Schlegel in das Jahr 1791 (Wilhelm Schlegels Nachlaß a. a. o.).

Ich nehme an, daß die kurze Vorrede, die der Abhandlung vorangestellt ist, erst kurz vor dem Drucke 1796 geschrieben sei. Denn erst hier plötzlich und hier allein hören wir in Gegensatz zu den Anschauungen der eigentlichen Abhandlung von der „Ordnung und *Planmäßigkeit*" des Shakespeareschen „Sturmes", die sich auch „dem flüchtigsten Leser" aufdränge. Alles wirke „unmittelbar [gesperrt gedruckt!] nach einem Punkte hin" und werde durch „*keine Episoden* gestört", und der Leser könne „nie den Faden verlieren". Ein klares Urteil über Shakespeares Kunst war das nicht; und eigentlich war für Shakespeares Form im allgemeinen mehr verloren als gewonnen, wenn Episodenlosigkeit und ununterbrochene Spannung als Plan und Ordnung aufgefaßt wurden; aber die Stelle ist wichtig, da sie als Frucht der Lektüre des „Wilhelm Meister" oder des ersten Horenaufsatzes von Wilhelm Schlegel („Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit des Wilhelm Meister") aufgefaßt werden kann. Jedenfalls macht Tieck hier zum erstenmal den Versuch, im Sinne Goethes und Schlegels etwas Bestimmteres über Shakespeares dramatische Technik zu sagen. Denn von sich aus liebte Tieck „die spitzfindigen ästhetischen Untersuchungen"[1]) nicht; auch sein „Kommentar zu Richard II" von 1795 ist noch gänzlich frei davon; und aus der Bearbeitung des Sturmes geht auch hervor, daß er damals (1796) noch keine eigentliche Meinung über Shakespeares Form hatte.

Frd. Schlegel, der gute Menschenkenner, hat dies bei seiner Bekanntschaft mit Tieck auch gleich erkannt. Er schreibt an seinen Bruder: „Mit Tieck, dächte ich,

[1]) Haym: „Die romantische Schule" 60f. Krit. Schrift. I 83, vgl. Köpke II 169.

warteten wir es erst ab, wie er sich im kritischen Fache zeigt. Ich erwarte manches Gute von ihm zur Charakteristik des individuellen Tones der verschiedenen Shakespeareschen Stücke: aber auch weiter nichts“ [1]). Auch wir werden „manches Gute“ von Tieck in stofflicher und historischer Interpretation erwarten können, in rein ästhetischen Fragen hat er aus eigener Kraft nichts Wichtiges zu sagen.

Im „Zerbino“ [2]) 1798, also nach der intimen Verbindung mit den Brüdern Schlegel, sehen wir Tieck zum erstenmal auf dem romantischen Standpunkte:

„Shakespeare: ... Wie denkt ihr denn von mir?

Zerbino: Du meinst doch im allgemeinen?

Shakespeare: Daß Einzelne den Freund in mir sehen und fühlen, weiß ich.

Zerbino: Nun, man hält dich also für einen wilden erhabenen Geist, der bloß die Natur studiert hat, sich ganz seiner Furie und Begeisterung überläßt und nun darauf losdichtet, was es gibt, gut und schlecht, erhaben und gemein durcheinander...

Shakespeare: Grüß deine Bekannten von mir und sag ihnen, daß sie sich irren.

Zerbino: Es sind aber treffliche Köpfe darunter, unter anderen unser hochgelehrter Leander.

Shakespeare: Dennoch irren sie, aber es tut nichts. Verkündige ihnen, daß die Kunst immer meine Göttin war, die ich anbete.“

Am leichtesten wird es Tieck (1800), in den Shakespeareschen Dramen eine Kunstform zu entdecken, wenn er bedenkt, was Shakespeare *nicht* war, wenn er ihn vergleicht mit Ben Jonson auf der einen Seite und

---

[1]) Walzel: Schlegelbriefe 303.

[2]) „Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack“. Leipzig und Jena 1799. 334 f.

den Beaumont und Fletcher auf der anderen Seite: Erst dadurch kann man „fühlen, wie einzig er steht, wie *alles reine Kunst und unabhängige Darstellung* ist". Denn *absichtlich* hat sich Shakespeare weder Ben Jonsons ausgeklügelter Technik, noch den wilden Kompositionsorgien seiner Vorgänger und Zeitgenossen angeschlossen. Er wußte also ganz genau, daß das Ideal der dramatischen Technik von keinem von diesen erreicht wurde, und ging eigene andere Wege, die ihn besser dünkten. — Darin hat Tieck unbedingt recht, wie er in historischen Dingen meistens recht hat: Es *konnte* Shakespeare „nicht verborgen sein, womit sein Freund Jonson so gelehrt prahlt", sagte er[1]). Wir wissen jetzt, daß gerade zu und vor Shakespeares Zeit ein literarischer Kampf um die Regeln und die Korrektheit in England gefochten wurde, wie er später bei uns kaum unter Gottsched heftiger entbrannte; daß man gegen die alte Technik, die aus den Volksschauspielen hervorgegangen, den allein seligmachenden Klassizismus aus Terenz postulierte und mit dem falsch verstandenen Aristoteles gerade so focht, wie später in Deutschland; daß Shakespeare also in der Tat gezwungen war, Stellung zur literarischen Kritik zu nehmen und sie zu halten[2]). Oder sollte es möglich sein, vom Verfasser des Hamlet und Lear anzunehmen, daß ihm die ästhetischen Betrachtungen eines Ascham, Whetstone, Puttenham, Sidney, Harvey, und wie sie alle heißen, zu tief und zu gelehrt gewesen seien?

[1]) Krit. Schrift. I 183; vgl. I 227; 280 ff.; 285 ff.; II 183; III 246. Solger, Nachgel. Schrift. I 623; II 144. Über die „englische Schule der dramatischen Kunst" vor Shakespeare: Krit. Schrift. I 242 ff., 328, 358; IV 181.

[2]) Siehe Spingarn: „Literary criticism in the Renascence period. Columbia University 1899. — Siehe oben S. 16 ff.

Auf dem Gebiete der historischen Vergleichung und Forschung hat Tieck sich seine bleibenden Verdienste in der Shakespeareliteratur erworben. Auf diesem Gebiete hat er ebenso viel und ebenso Gutes geleistet — trotz einzelner Versehen — wie die Brüder Schlegel auf dem ihrigen. Hier ist er, unabhängig von ihnen, eigenen Forschungen nachgegangen und hat Resultate von grundlegender Bedeutung erzielt.

Gegen den Sturm und Drang.

Fast noch erbitterter als gegen die Laien und die Vertreter alter konventioneller Anschauungen wird der Kampf gegen die vorhergehende Literaturepoche geführt. Es ist, als hätten die Romantiker geahnt, wie sehr man in Zukunft geneigt sein würde, sie als Nachzügler des Sturmes und Dranges zu betrachten, denn niemals betonen sie ihre Ansichten stärker, als wenn es sich darum handelt, diese mit denen des Sturmes und Dranges in Gegensatz zu bringen; und überall wird in den entschiedensten Ausdrücken gegen ihn polemisiert: „Die Geschichte von den Gergesener Säuen ist wohl eine sinnbildliche Prophezeiung von der Periode der Kraftgenies, die sich nun glücklich in das Meer der Vergessenheit gestürzt haben". [1])

Für die Shakespeareliteratur wird den Stürmern und Drängern jedes Verdienst kurzerhand abgesprochen und ihre ganze Shakespeareauffassung als eine durchaus unfruchtbare abgelehnt: „Warum ist aber dennoch diese erneuerte Bewunderung Shakespeares für die dramatische Poesie unfruchtbar geblieben? Weil man ihn zu sehr als ein einziges und unerreichbares Genie angestaunt hat, das der Natur alles und der Kunst nichts verdanke... Hätte man ihn dagegen mehr *aus dem*

[1]) Athen.-Fragm. 306. — Ich habe in meiner „Weltanschauung der deutschen Romantik" mich schon eingehend von einem anderen Gesichtspunkt aus mit diesem romantischen Geniebegriff befaßt. Ich betone hier nur die Momente, die für den Gegensatz zum Sturm und Drang, zum Rationalismus und zum Klassizismus in Betracht kommen.

künstlerischen Gesichtspunkte angesehen, so würde man gestrebt haben, *die Grundsätse*, wonach er seine Kunst ausübt, zu verstehn und sie sich zu eigen zu machen. Ein Meteor erscheint, verschwindet und läßt keine Spur zurück; die Bahn eines Himmelskörpers hingegen kann der Astronom nachzeichnen, um die Gesetze der allgemeinen Mechanik dadurch genauer zu erforschen"[1]), sagt Wilhelm Schlegel und gibt damit kurz an, worin sich die romantische Shakespeareauffassung und der romantische Geniebegriff von den Anschauungen des Sturmes und Dranges unterscheiden. Das Genie ist — nach romantischer Auffassung — kein regelloses, wildes, unbegreifliches Phänomen, sondern einfach eine *höhere Erscheinung* in der Menschheit: ein höher entwickelter, freierer Mensch von höherem Gesichtspunkt und tieferem Blick und Verständnis. Sein Geist ist weiter und größer, und daher ist sein Blick umfassender. Seine Liebe zu allem, was ist, — oder wie Friedrich Schlegel sagt: zum „reinen, ewigen Sein und Werden" — ist inniger und verständiger als die der gewöhnlichen Menschen. — Nach dieser Auffassung des Genies ist Shakespeare nicht das Sprachrohr einer „Weltseele", nicht ein Medium für unbegreifliche Naturgewalten, nicht eine dunkle Kraft, sondern ein höchster *Repräsentant der Menschheit.* In einem Genie, wie dem Shakespeares, sind *alle* Lebenskräfte der Menschheit: Denken und Empfinden, Schaffen, Wollen, Können, Gefühl und Phantasie zu *einer* wundervollen Blüte liebend und lebend in höchster, individuellster Einheit verschmolzen. Im Gegensatz zu der Auffassung des Sturmes und Dranges betonen die Romantiker deshalb in den Werken Shakespeares nicht

[1]) Dram. Vorl. III 335 f. — Herder hatte geschrieben (Werke II 215): Jonson war „kein so außerordentliches, leuchtendes und feuriges Meteor als Shakespeare".

so sehr das Dunkle, Unerforschliche, Intuitive als das *höhere Bewußtsein*, die Größe des *künstlerischen Verstandes*, die Gesetzmäßigkeit und Folgerichtigkeit des scheinbar so zwanglosen Aufbaues, den inneren, tiefen Zusammenhang der äußerlich so stark differenzierten Teile, vor allem die unendliche Mannigfaltigkeit bei geschlossener Einheit.

Schon 1796 tut dies Wilhelm Schlegel in seinem Aufsatz: „Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit des Wilhelm Meister". Nicht darum, sagt er, ist Shakespeare ein Ebenbild der Natur, weil er mit unerklärlichen Kräften produziert, sondern weil „Klarheit, ebenso sehr wie Fülle und Kraft, seine unterscheidenden Merkmale sind". Wo wir bei Shakespeare auf dunkle Punkte stoßen, liegt das gewöhnlich in der Natur der *Sache*, da ist es die Unergründlichkeit des Problems „Leben" überhaupt, das uns in seinen Werken entgegentritt. Denn die Werke des Genies sind nur da dunkel, wo *alles Lebendige* dunkel wird; wo das Problem anfängt: was ist Leben und was sind Körper überhaupt? Diese Dunkelheit teilen sie mit *allem, was ist*, mit „jedem einzelnen Atom, dessen Wesen erschöpft zu haben — sich keine Wissenschaft rühmen darf". „Die Werke des echten Genies sind mit reinen und stillen Wassern von unermeßlicher Tiefe zu vergleichen. Sollte auch kein Auge ganz bis auf den Boden dringen, so findet doch jedes für seine Sehkraft Befriedigung: denn soweit diese reicht, erblickt es die in dem flüssigen Elemente enthaltenen Gegenstände vollkommen deutlich und unentstellt"[1]).

Um den Unterschied zwischen der romantischen Auffassung des Genies und der des Sturmes und

[1]) Werke VII 30ff.

Dranges kurz zu bezeichnen: *An Stelle des mystischen tritt der idealistische Geniebegriff.* Mit dem mystischen Geniebegriff hatte man Shakespeare zum unbewußten, inspirierten Vertreter einer *Offenbarung* gemacht. Durch den idealistischen Geniebegriff wird er zum Vertreter und Darsteller der *wahrsten Idee,* wird er zum größten bewußten *Künstler.* Der Geniebegriff des Sturmes und Dranges hatte durch *Kant* seine philosophische Weihe erhalten. Der romantisch-idealistische erhält zuerst durch *Friedrich Schlegel* seine philosophische Fassung. Diese beruht im wesentlichen auf dem Fortschritt der Philosophie durch *Fichte* und *Schelling.* Was Friedrich Schlegel spekulativ dartut, wendet sein Bruder Wilhelm Schlegel praktisch auf Shakespeare an. Novalis stimmt mit dem neuen Begriff überein. Tieck bleibt auch hier schwankend.

Daß die Schlegel sich ganz klar bewußt sind, etwas Neues zu bringen, und genau wissen, worin dieses besteht, beweist zunächst die scharfe Polemik gegen Kant[1]: „Nach Kant", sagt Wilhelm Schlegel, „wäre das Genie so sehr Naturgabe, daß auch sein Gebrauch gar nicht von der Freiheit abhinge; eigentlich hätte der Mensch nicht Genie, sondern das Genie hätte ihn". Damit, so führt Schlegel aus, werde das Genie wohl zu einem „verzognen Schoßkind der Natur" gemacht, aber es sei jeder *menschlichen* Würde entkleidet, und die schöne Kunst, die von ihm geschaffen werde, habe auch so gut als gar keine *menschliche* Bedeutung. Noch schlimmer aber werde die Sache, wenn Kant sage: „Das Genie kann nur reichen *Stoff* zu Produkten der schönen Kunst hergeben, die Verarbeitung desselben und die *Form*

[1]) Dtsch. Lit. Denkm. 17: 80—84.

erfordert ein durch die Schule gebildetes *Talent*", oder wenn Kant meine: „Der *Geschmack*, die Disziplin oder Zucht des Genies beschneidet diesem sehr die Flügel und macht es gesittet oder geschliffen." „An und für sich wäre das Genie folglich ungesittet und ungeschliffen", sagt Schlegel und fährt fort: „Ich glaube zu bemerken, daß der Unfug, welcher mit dem Begriff Genie in einer gewissen Periode in Deutschland getrieben worden, auf Kants Vorstellungsart davon bedeutenden Einfluß gehabt". In dieser Periode einer „an sich lächerlichen poetischen Anarchie" sind „Zügellosigkeit und exzentrische Originalität" „zu den wesentlichen und einzigen Kennzeichen des Genies gemacht. Kant scheint nicht viel besser davon zu denken, indem er ausdrücklich von einem Widerstreit zwischen Genie und Geschmack redet. Freilich kann er aus dieser unseligen Trennung nicht mehr heraus, nachdem er einmal jenes zu einem völlig blinden und passiven Naturtrieb gemacht hat. Er sticht, daß ich es nur gerade heraus sage, dem Genie zuvörderst die Augen aus und, um dem Übel abzuhelfen, setzt er ihm alsdann die Brille des Geschmacks auf." Diese Auffassung des Genies „zerstört" aber den ganzen „Organismus der Kunst": In Wirklichkeit muß das, was *Genie* genannt wird, „den ganzen innern Menschen" umfassen „und kann in nichts geringerem bestehen, als in der Energie und innigsten Eintracht" aller seiner geistigen und natürlichen Fähigkeiten. „So untrennbar wie in einem echten Kunstwerke das, was man das Poetische und was man das Künstliche nennen kann, sind, so untrennbar ist auch der wahre Geschmack vom wahren Genie." Diese „Erweiterung des Begriffes Genie" ist „aber keine Vervielfachung, sondern vielmehr eine Zurückführung auf höhere Einheit".

„Das Unbefriedigende in Kants System rührt daher, daß er überhaupt mit dem transzendentalen Idealismus auf halbem Wege stehen geblieben ist“[1]). Mit dieser effektvollen Wendung beschließt Wilhelm Schlegel seine Polemik gegen Kant.

Wie sich die Auffassung des Genies, hauptsächlich des Genies Shakespeare, *in Harmonie mit dem konsequent durchgeführten* „transzendentalen Idealismus“ gestalten mußte, haben die Romantiker gezeigt.

Die konsequente Durchführung des transzendentalen Idealismus hatte *Fichte* geliefert. Von seiner eng geschlossenen, rücksichtslosen Philosophie war vor allem Friedrich Schlegel sofort so „befriedigt“ gewesen, daß er seine ganze Anschauungsweise ihr anpaßte oder nach ihr ummodelte. Mit ihm hatte er auch das „Unbefriedigende“, das dem Kantschen Geniebegriff anhaftete, schon überwunden, als sein Bruder so entschieden gegen Kant Stellung nahm.

Fichte hatte erklärt: Der erste Grund alles Seienden, das, was die Welt schafft, trägt und im Innersten zusammenhält, ist das individuelle Moment des Geistes, das absolute Ich. Dieses Moment ist eine *freie, unendliche, autonome* Schöpferkraft: ihr Wesen ist *Selbstbewußtsein* (Ich) und *Selbstbestimmung* (freie, autonome Tätigkeit: Setzen eines Nicht-Ich aus dem Ich). In seinem Selbstbewußtsein, seinem Ich und in seiner Selbstbestimmung, seiner Tätigkeit, trägt der Mensch das Weltprinzip in sich. — Damit war die „Weltseele“, jenes mystische Postulat des Sturmes und Dranges, in den Menschen hineinverlegt. Ihren Ausdruck findet sie in seinem Ichbewußtsein und in seiner selbstbewußten Tätigkeit oder besser gesagt: Selbst-

[1]) Ib. 89.

bewußtsein und selbstbewußte Tätigkeit sind die Weltseele im Menschen.

Je größer das Bewußtsein seines Selbst, je klarer und zielbewußter seine Tätigkeit, desto höher steht ein Mensch, sagt Fichte; desto größer ist ein Genie, sagen die Romantiker. Hiermit werden die Stürmer und Dränger und zugleich noch einmal die Rationalisten und Vertreter der Korrektheitsprinzipien durch den Idealismus überwunden; denn von diesem Standpunkt aus ist das Geniale zugleich das Selbstbewußte; und jeder wahre Künstler muß „große, würdige Absichten" haben. Deshalb kann man nur das ein „korrektes Werk" nennen, was bis in seine kleinsten Teile durchdrungen ist von jener selbstbewußten, zielbewußten, künstlerischen Reflexion. Um ein im romantischen Sinne korrektes Werk hervorzubringen, muß der Künstler ein großes Ziel klar vor Augen haben, und er muß die Kraft und Selbstbeschränkung besitzen, alles, was er hervorbringt, diesem Hauptzweck, oder wie die Romantiker gern sagen: diesem „Mittelpunkt" unterzuordnen[1]). In anderen Worten: Nur wenn die Größe des *Könnens* beim Künstler der Größe seiner Absicht, seiner *Idee* entspricht, wenn beides: praktisches Können und geistiges Wollen restlos im Werke ineinander aufgehen, kommt ein korrektes und zugleich geniales Werk zustande.

In diesem Sinne ist Shakespeare der korrekteste aller Dichter: „In dem edleren und ursprünglichen Sinne des Worts korrekt, da es *absichtliche* Durchbildung und Nebenausbildung des Innersten und Kleinsten im Werke nach *dem Geist des Ganzen*, praktische Reflexion des Künstlers, bedeutet, ist wohl kein moderner

[1]) Athen.-Fragm. 116, 30 Nov. I 112 ff.; Dram. Vorl. III 49; Lyc.-Fragm. 37, 30.

Dichter korrekter als Shakespeare“ [1]). Seine Dramen sind „Kunstwerke, in einem durchgeführten Stil gearbeitet, worin sich die Freiheit und besonnene Wahl ihres Urhebers offenbart“. Sie sind Muster für „die Durchbildung eines Werkes bis in seine kleinsten Teile nach einer Hauptidee“; sie zeigen „die Herrschaft des beseelenden Geistes über alle Mittel der Ausführung“ [2]).

Die schärfste Ablehnung erfährt die Ansicht, daß das Wesen des Genies ausschließlich in einer überpersönlichen und übernatürlichen Inspiration des Künstlers bestehe, durch Friedrich Schlegels Schlagwort von der romantischen *Ironie*. — Der Begriff der romantischen Ironie entspringt gleichfalls dem strengen Idealismus Fichtescher Prägung, wird aber im Laufe der Zeiten mit der allmählichen Wandlung von Friedrich Schlegels Philosophie in Mystizismus mannigfach erweitert. Die Ironie beruht auf dem Bewußtsein der Unendlichkeit und Unbedingtheit des Geistes. Als geistiges Ich ist der Künstler wie jeder Mensch — nur in viel höherem Maße — von unendlicher und unbedingter Wesenheit, trägt er die freie, nur durch sein eigenes, geistiges Ich bestimmbare Schöpferkraft in sich. Das Ich ist das Moment der Unendlichkeit im Menschen. Dieses Bewußtsein muß ihn davor bewahren, irgend etwas, was nur bedingt, endlich, zeitlich geschaffen ist (Nicht-Ich), für unbedingt wertvoll und wichtig anzusehen. Unbedingt wertvoll kann immer nur das Ich sein, als die ursprüngliche, alles in sich tragende Schöpferkraft. Was aus dem Ich hervorgeht, ist nicht Selbstzweck wie das Ich, sondern nur Mittel zur endlichen (ethischen) Betätigung des unendlichen Geistestriebes des Ich. Hierher gehören auch die

[1]) Athen.-Fragm. 253.
[2]) Dram. Vorl. III 90.

eigenen Werke. Der Mensch als Ich und der Künstler als höchstes geistiges Ich ragt über alles Endliche und Bedingte, was er selbst schafft und was andere schaffen, *unendlich* hinaus; und deshalb muß er sich auch in seinem Selbstbewußtsein über „alles Bedingte" so hoch erheben können, daß er auch auf die „eigene Kunst, Tugend oder Genialität" mit Ironie herabsieht. Das bedeutet im wesentlichen die Forderung der Ironie. Im Grunde ist diese Ironie dasselbe, was Frd. Schlegel, solange er noch in den Griechen die größten Meister der Kunst und in Plato den tiefsten Philosophen sah, als „Objektivität" bezeichnete. Diese *Objektivität* ist jetzt nicht mehr eine äußere Pflicht, die zu erfüllen Aufgabe der Kunst wäre, auch nicht ein den Griechen entlehntes Kunstprinzip, sondern sie entspringt mit Notwendigkeit aus der unendlich geistigen Individualität des wahren Künstlers. Sie ist nicht die Folge von Selbstentsagung und Selbstverleugnung seiner Individualität, sondern beruht gerade auf der freien Unendlichkeit und Unbedingtheit seines individuellen Geistes oder geistigen Individualität. „Es gibt Künstler, welche nicht etwa zu groß von der Kunst denken, denn das ist unmöglich, aber doch nicht *frei* genug sind, sich selbst über ihr Höchstes zu erheben". Aber „es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im Ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen... Im Innern die Stimmung, *welche alles übersieht und sich über alles Bedingte unendlich erhebt*"[1]).

[1]) Lyc.-Fragm. 87, 14; 42, 10, vgl. ib. 108. — Eichendorff in „Viel Lärm um Nichts" läßt den Philisterjüngling schelten: „Jawohl, diese poetische Vornehmheit ... was ist sie anders als jene perfide über alle Erscheinungen, über Gutem und Bösem mit gleichem Indifferentismus schwebende *Ironie*... kalt, kalt, kalt, daß es mich in innerster Seele schaudert! O über die vermessene Lüge *göttlicher Objektivität.*"

Wenn irgendwo in der vorhandenen neueren Poesie ein Beispiel für diese erhabene, geistige Objektivität oder Ironie, die sich über alles Bedingte unendlich erhebt, gefunden werden konnte, so war es in Shakespeare. Und es ist wohl anzunehmen, daß dieser Ironiebegriff niemals so scharf und so einmütig von den Romantikern vertreten worden wäre ohne das große Beispiel Shakespeares, mit dem sie alle um diese Zeit unausgesetzt beschäftigt waren, und dessen unfaßbarer Reichtum und überwältigende Geistesgröße und Geistesruhe in Wilhelm Schlegels Übersetzung immer bezwingender zutage trat. Weniger wichtig, aber immerhin erwähnenswert ist dabei der Gegensatz zu Schiller, die persönliche, wie sachliche Mißbilligung seiner begeisterten Lyrik und Dramatik. An Shakespeare und fast nur an Shakespeare wird die romantische Ironie von den Brüdern Schlegel demonstriert. Nur bei Shakespeare findet Friedrich Schlegel die „Ironie über den Geist des romantischen Dramas und immer die höchste und vollständigste Individualität“ [1]) und jenen „wunderbaren ewigen Wechsel von Enthusiasmus und Ironie, der selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen lebt“ [2]), den er für das Wesentliche und Höchste aller romantischen Poesie ansah.

In seinen Vorlesungen über Shakespeare popularisiert und trivialisiert Wilhelm Schlegel diese Anschauungen seines Bruders [3]): „Ironie der Charakteristik“ nennt er die überlegene objektive Ruhe, die Shakespeare bei der Darstellung von Charakteren eigentümlich ist: „Man wäre übel beraten, wenn man die Äußerungen der Personen über sich selbst und andre immer für bare Münze

[1]) Athen.-Fragm. 253.
[2]) Minor II 361 f.
[3]) Dram. Vorl. III 70 ff.

nähme. Die zweideutige Gesinnung fließt bei ihm, wie billig, von lobenswürdigen Grundsätzen über, und der Albernheit sind nicht selten weise Lehren in den Mund gelegt, um anzudeuten, wie wohlfeil dergleichen Gemeinplätze zu haben sind ... Diese geheime Ironie der Charakteristik ist bewundernswürdig als ein Abgrund von Scharfsinn, aber dem Enthusiasmus tut sie wehe... Hier spüre ich, während er die innigsten Rührungen erregt, in dem Dichter selbst eine gewisse Kälte, aber die eines *überlegenen Geistes*, der den Kreis des menschlichen Daseins durchlaufen... Die Ironie bezieht sich aber beim Shakespeare nicht bloß auf die einzelnen Charakter, sondern häufig auf das Ganze der Handlung. Die meisten Dichter, welche menschliche Begebenheiten erzählend oder dramatisch schildern, nehmen Partei und verlangen von den Lesern blinden Glauben für ihre Bemühungen zu erheben oder herabzusetzen. Je eifriger diese Rhetorik ist, desto leichter verfehlt sie ihren Zweck. Auf jeden Fall werden wir gewahr, daß wir die Sache nicht unmittelbar, sondern durch das Medium einer fremden Denkart erblicken. Wenn hingegen der Dichter [wie dies Shakespeare tut] zuweilen durch eine geschickte Wendung die weniger glänzende Kehrseite der Münze nach vorne dreht, so setzt er sich mit dem auserlesenen Kreis der Einsichtsvollen unter seinen Lesern oder Zuschauern in ein verstohlenes Einverständnis; er zeigt ihnen, daß er ihre Einwendungen vorhergesehen und im voraus zugegeben habe; *daß er nicht selbst in dem dargestellten Gegenstande befangen sei, sondern frei über ihm schwebe*“ [1]).

[1]) Wenn man so recht ein Bild von der verschiedenen Geistesart der Brüder Schlegel haben will, so muß man mit diesem letzten Satz Frd. Schlegels Ausspruch, auf den er sich bezieht, vergleichen: Athen.-Fragm. 116: „Die rom. Poesie ... soll zwischen dem Dar-

Für Wilhelm Schlegel hört die Ironie beim Tragischen auf: „Wo das eigentlich Tragische eintritt, hört freilich alle Ironie auf". Damit tritt er in Widerspruch zu seinem Bruder, für den Ironie die überlegene Geistigkeit des Autors bedeutete, die sich aus dem geistigen Ursprung alles Seins ergab, die also nirgends aufhören konnte und durfte.

Noch viel weiter als Wilhelm Schlegel entfernt sich Tieck von dem, was Friedrich Schlegel unter Ironie verstand. Er behauptet sonderbarerweise, den Ironiebegriff erst von *Solger* zu haben, was nach der ganzen Lage der Dinge nicht glaubhaft ist: „Der Gedanke der Ironie hat sich bei mir erst später vollständig entwickelt, besonders seit ich mit Solger in nähern Verkehr getreten war. Vorher ahnte ich mehr die Notwendigkeit eines solchen Gedankens für den Dichter, als daß er mir zur klaren Überzeugung geworden wäre", sagt er zu Köpke: „Diese dunkeln Ahnungen hatte ich namentlich bei dem Studium Shakespeares; *ich fühlte heraus*, das sei es, was ihn zum größten Dichter macht und von so vielen bedeutenden, höchst trefflichen Talenten unterscheide. In meinen eigenen Dichtungen ist daher die Ironie zuerst mehr unbewußt, aber doch entschieden ausgedrückt; vor allen ist dies im ‚Lovell' der Fall". — Der Lovell ist so ziemlich das denkbar Subjektivste! „Die direkte Ironie herrscht im ‚Gestiefelten Kater'." — Da war aber Tieck noch nicht mit Solger verbunden!, „von der höhern findet sich etwas im ‚Blaubart' und

gestellten und dem Darstellenden frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflektion in der Mitte schweben". Vgl. auch Novalis, Werke II 7: „Das Genie sagt aber so dreist und sicher, was es in sich vorgehen sieht, weil es nicht in seiner Darstellung und also auch seine Darstellung nicht in ihm befangen ist, sondern seine Betrachtung und das Betrachtete frei zusammen stimmen, zu einem Werke frei sich zu vereinigen scheinen."

entschieden ist sie im ‚Fortunat'"[1]). Sehr mit unrecht versucht Tieck hiermit sich selbst als den Vertreter der romantischen Ironie hinzustellen und anzudeuten, daß *er* diese Ironie in Shakespeare zuerst und selbständig *gefühlt* habe. Der romantische Begriff der Ironie steht bei Friedrich Schlegel schon in den Lyceums-Fragmenten fest, während Tieck bis 1798 noch ganz und gar die Sturm- und Drangansicht in bezug auf Shakespeare vertritt[2]) und selbst den Ausdruck „Ironie" im romantischen Sinne noch nicht kennt. Daß aber im Schlegelschen Kreise schon vor und noch zu Tiecks Zeit *klar* über den Begriff der Ironie gesprochen wurde, geht aus allen Schriften der Schlegel und aus Novalis' Ofterdingen und Fragmenten hervor. Schon lange vor seinem „näheren Verkehr" mit Solger konnte Tieck das Wesentliche über romantische Ironie und Shakespeares Vertretung derselben im Athenäum lesen. Übrigens aber zeigt schon Tiecks Trennung der Ironie in „unbewußte aber bestimmt ausgedrückte", „direkte" und „höhere", wie weit Tieck auch am Schluß seines Lebens davon entfernt war, mit dem Wort einen klaren Begriff zu verbinden. Noch deutlicher zeigt sich dies bei seiner Anwendung des Wortes auf Shakespeare. Schon der eine Satz ist bezeichnend: „In der Ironie ist Shakespeare Meister. Ob sie bei ihm *bewußt* oder *unbewußt* war, ist schwer zu sagen; *es ist dies ein tiefes Seelengeheimnis, in das nicht einzudringen ist*, aber fast in allen seinen Charakteren und Verwicklungen tritt sie hervor." Es ist für Tieck „Ironie", wenn Romeo zuerst Rosalinde liebt und dann Julia; wenn der Mönch das Beste will und doch das Schlimmste herbeiführt. „Ironisch steht auch der Prinz

[1]) Köpke II 173 f.
[2]) Siehe oben S. 152—155.

[in Heinrich IV.] seinen Spießgesellen gegenüber... Eine sehr tiefe Ironie liegt in der Szene, wo der Prinz am Sterbebett seines Vaters sich die Krone voreilig aufs Haupt setzt" ... „Auch Brutus ist ironisch gehalten; er ist ein trefflicher, edler, reiner und gebildeter Mann, der nur das Beste will, aber politisch ist er schwach und blind" usw.[1]). Kurz, was Tieck unter Ironie versteht, kann man ja so nennen, wenn man will, aber romantische Ironie ist es nicht. Der dem Worte zugrunde liegende Gedanke ist ganz alltäglich und braucht nicht philosophisch diskutiert zu werden. — Immer wieder fällt auf, wie sehr Tieck daran schuld war, daß man den Romantikern allgemeine Begriffsverwirrungen schuld gab, denn Tieck war bei weitem der gelesenste Schriftsteller der Schule[2]).

Unrichtig wäre es, aus diesem Betonen der Absicht und Ironie im Kunstwerk zu schließen, die Schlegel hätten mit aller Begeisterung, allem dichterischen Versunkensein und Schauen aufräumen und die ganze dichterische Produktion restlos in der Verstandestätigkeit, der Formgebung und Darstellung aufgehen lassen wollen. Nein: auch sie verlangen und betonen, daß das, was dargestellt wird, zuvor im tiefsten Herzen

[1]) Köpke II 297 f.

[2]) Recht bezeichnend sind auch folgende zwei Stellen, die ich aus W. Schlegels Dram. Vorl. I 17 f. und Köpke II 173 zusammenstelle. Tieck zu Köpke: „Wenn man mich aufforderte, eine Definition des Romantischen zu geben, so würde ich das nicht vermögen." Wilhelm Schlegel: Da behauptetworden ist, das Romantische „sei nichts als eine Grille der neuesten Kritiker, welche geheimnisvoll davon sprächen, ihm aber keinen gültigen Begriff unterzulegen wüßten: so will ich eine Erklärung über den Ursprung und den Geist des *Romantischen* zu geben versuchen, und man urteile alsdann, ob der Gebrauch des Wortes und die Anerkennung der Sache dadurch gerechtfertigt wird". Es folgt die Auseinandersetzung zwischen klassisch und romantisch.

gefühlt sein soll. Sie betonen unausgesetzt, daß das Ich, gerade infolge seiner Unendlichkeit, immer ein von der Erkenntnis noch unerreichtes Gebiet in sich trägt: das Unbewußte. Dieses Unbewußte wird von dem sich zu immer höheren Selbstbewußtsein entfaltenden Geiste stückweise in strenger Geistesarbeit allmählich dem Bewußtsein erschlossen, zur Erkenntnis aufgehellt. Aber auch als „Unbewußtes" ist es ein wichtiger Faktor im Wesen und Wirken des absoluten Ich. Es erschließt sich dem Selbstbewußtsein des Einzelnen, in der Phantasie, dem Instinkt, dem Sinn. Das Wesen des Genies aber besteht darin, daß es das ganze Gebiet des Geistes: nach der begriffenen und nach der „unbegriffenen Wahrheit", nach dem Bewußten und nach dem Unbewußten, nach der Seite der Vernunft und nach der Seite der Sinnlichkeit und Phantasie in voller Harmonie in sich darstellt und in seinen Werken betätigt. Wenn die Romantiker gelegentlich die eine Seite des Genies mehr betonen, das Bewußte mehr als das Unbewußte, das Begriffene mehr als das nur in der Phantasie geschaute, oder umgekehrt, so kommt das daher, daß gerade diese Seite in diesem Augenblicke die verkanntere schien. Die Hauptsache, auf die es den Romantikern ankommt, ist die Überwindung des Dualismus in der Ästhetik, wie ihn Kant philosophisch möglich gemacht hatte, und wie er sich in der Spaltung der populären Meinung in Korrektheitsprinzipien auf der einen und Sturm- und Drangansichten auf der anderen Seite darstellte. Dadurch, daß die Romantiker einmal gegen die enge Aufklärung Front machen und ihr gegenüber auf den unbegriffenen Rest des Seins und Lebens und auf die *transzendente* Natur dessen, was *das Poetische* im Werke ausmacht, hinweisen: Phantasie, Schwung, einen „unendlich tiefen Sinn" von der Poesie verlangen; und ein

andermal sich gegen „die wilde Hitze" des Sturmes und Dranges wenden und die notwendige *Verstandes*klarheit des Genies betonen, sind sie selbst in den Verdacht des Dualismus gekommen. Es hätte genügen sollen, sich klar zu machen, daß ein konsequenter Fichteaner, für den man Friedrich Schlegel dabei stets ansah, überhaupt kein Dualist sein kann. Aber auch abgesehen davon hat es nie an prägnanten Aussprüchen gefehlt, in denen die Romantiker ausdrücklich die Notwendigkeit des Zusammenwirkens beider Seiten betonen und es gerade als das Wesen des Genies bezeichnen, daß es diese beiden Seiten des Geistes, die in der Menschheit so oft getrennt erscheinen, in „energischer Harmonie" in *„höherer Einheit"* repräsentiert, daß Trieb und Kunst, Schauen und Darstellen, Begeisterung und Selbstbeschränkung in ihm und in seinem künstlerischen Schaffen in ihrer ursprünglichen und endgültigen Einheit erscheinen: Genie „umfaßt den ganzen innern Menschen und kann in nichts geringerem bestehen, als in der Energie und innigsten Eintracht dessen, was sowohl in der Sinnlichkeit als in der Geistigkeit des Menschen das selbständige und unbeschränkte Vermögen ist, also der Phantasie ... und der Vernunft". Es „ist eben die innigste Vereinigung der bewußtlosen und der selbstbewußten Tätigkeit im menschlichen Geiste, des Instinktes und der Absicht, der Freiheit und der Notwendigkeit", sagt Wilhelm Schlegel[1]). Schon fünf Jahre vorher hatte Friedrich Schlegel gefordert: „In jedem guten Gedicht muß alles Absicht und alles Instinkt sein"[2]); und zu seiner Forderung der Selbstbeschränkung [oder künstlerischen Selbstbeherrschung] hatte er warnend hinzugefügt: „Man

[1]) Dtsch. Lit. Denkm. 17: 84 u. 83.
[2]) Lyc.-Fragm. 23.

muß mit der Selbstbeschränkung nicht zu sehr eilen und erst der Selbstschöpfung, der Erfindung und Begeisterung Raum lassen, bis sie fertig ist . . . Man muß die Selbstbeschränkung nicht übertreiben“[1]). Schleiermacher[2]) und Novalis[3]) teilen diese Anschauungen der Schlegel. —

Für die Anschauung, daß *neben* der *selbst*bewußten Tätigkeit auch die *unbewußte* wichtig und wertvoll ist und dem Kunstwerk seinen Unendlichkeitswert gibt, war nicht so sehr durch Fichte als besonders durch Schellings Naturphilosophie der Rückhalt gegeben.

Fichte hatte nur abstrakt die Omnipotenz des absoluten Ich gepredigt. Er hatte gelehrt, daß sich der Geist aus seiner inneren Wesenheit heraus in die Welt verkörpert, um (gewissermaßen, indem es sich aus seinen Taten immer klarer erkennt) zu vollendeter Selbsterkenntnis emporzusteigen, so daß vollkommene Welterkenntnis und vollkommene Selbsterkenntnis bei der als vollendet gedachten Entwicklung identisch sind; diese Lehre des reinen Idealismus hatte zu wenig Farbe, Form, Bildlichkeit, um für die Ästhetik ein fruchtbarer Boden zu sein. Die unbewußte Tätigkeit und die Spiele der Phantasie hatten dadurch ihren Eigenwert eigentlich verloren, und damit war der Kunst eine erdrückend enge Grenze gesteckt.

Erst nachdem Schelling in seiner Naturphilosophie die Einheit und Harmonie des geistigen Kosmos unter einem konkreten *Bilde* veranschaulicht hatte, kommt neben der ethischen auch die ästhetische Tätigkeit wieder zu ihrem Recht.

[1]) Ib. 37.
[2]) Athen.-Fragm. 428, 54.
[3]) Nov. II 26; ib. 7.

Es geschieht durch den *Organismusgedanken*, den Schelling auf alles Sein und Werden anwendet. Das absolute Ich Fichtes ist nach Schelling eine *organische Wesenheit*, und die Welt, die sich aus ihm als geistiges Ganzes entfaltet — oder richtiger ausgedrückt: die Welt, in der sich der Geist nach seiner Wesenheit darstellt — ist daher ein einheitlicher, sich entfaltender Organismus. Als Verkörperung des selbstbewußten, organischen Geistes, des absoluten Ich, ist dieser Organismus nicht sowohl unter dem Bilde eines Baumes zu verstehen, sondern als Analogon des selbstbewußten, sich aus sich selbst entwickelnden Individuums. Das All (das absolute Ich Fichtes) wird zum höheren Organismus, zur Person, zur Individualität: Alles, was in ihm entsteht und lebt, ist Teil oder Funktion des Weltorganismus und demgemäß für das Ganze wichtig und wertvoll; und jeder Einzelorganismus trägt in bewußter und unbewußter Form *sämtliche Merkmale des Weltorganismus in sich*. Nur durch höheres oder geringeres Selbst- und Weltbewußtsein unterscheiden sich die einzelnen Dinge und Wesen voneinander. Alles *Werden* aber dient dem einheitlichen Zweck der Entfaltung des ursprünglichen Geistes zum Selbstbewußtsein. In der Menschheit hat dieser sein höchstes *Bewußtsein*, also seine höchste Entfaltung erreicht. Wie die Welt dem Menschen im großen gleicht, so ist der Mensch demnach die Welt im kleinen und zugleich ihr höchster Ausdruck. „Der Mensch ist ein schaffender Rückblick der Natur auf sich selbst", sagt Friedrich Schlegel in seinen „Ideen" ganz im Sinne der Schellingschen Naturphilosophie und unserer heutigen modernen Naturwissenschaft.

Aber dabei bleibt er nicht stehen. Noch ehe Schelling diese seine Philosophie für die Ästhetik in

seiner Transzendentalphilosophie nutzbar macht, tut dies Friedrich Schlegel. Er denkt den Entwicklungsgang weiter und findet im Genie, dem höchsten Menschen, auch die höchste Stufe der organischen Entwicklung. Nicht die Menschheit als solche und ihr mannigfaches Denken und Tun — wie Schelling damals sagte —, sondern das Genie und seine künstlerische Tätigkeit ist die Krone der Schöpfung. Denn da der Geist das Weltall, ein „ewig sich selbst bildendes", lebendiges „Kunstwerk", aus sich heraus darstellt, so kann er nicht nur Selbstbewußtsein und ethische Tat sein, wie Fichte sagte, sondern er muß vor allen Dingen eine in sich vollendete harmonische, künstlerische Wesenheit sein: er ist *ästhetische* Tat. Nur in der künstlerischen Produktion sehen wir, daß es möglich ist, „ein Geistiges materiell" zu offenbaren „und wiederum im Materiellen Geistiges erkennen" zu lassen. Und so ist das künstlerische Schaffen der „absolute Akt", der uns „die ursprüngliche Einerleiheit von Geist und Materie, welche nur spekulativ dargetan werden kann, unmittelbar durch die Tat" veranschaulicht.[1]) Deshalb ist nicht die *handelnde* Menschheit, sondern das *künstlerisch schaffende*, das sich in harmonischen Kunstwerken offenbarende Genie, der Künstler, der hellste Spiegel des universellen Geistes und die höchste Stufe der Entwicklung:

„Was die Menschen unter den andern Bildungen der Erde, das sind die Künstler unter den Menschen." „Durch die Künstler wird die Menschheit ein Individuum, indem sie Vorwelt und Nachwelt in der Gegenwart verknüpfen. Sie sind *das höhere Seelenorgan*."[2]) Das Genie trägt „den typischen Keim einer unermeß-

[1]) Dtsch. Lit. Denkm. 17: 91.
[2]) Ideen 43 und 64.

lichen Welt“[1]) in sich. In seinem Inneren ist „das Universum, welches, wie man sagt, in jeder Monade keimen soll, ausgewachsen und reif geworden“[2]).

Darauf, daß das Genie die höchste Entwicklungsstufe des organischen Weltganzen, die klarste Offenbarung des absoluten Geistes und der umfassendste Einheitspunkt des Universums ist, beruht seine angeborene „Universalität“: „Jeder Genius ist universell“[3]). Das Genie braucht nicht tastend nach einer Weltanschauung zu suchen, sondern da das Universum gleichsam in ihm reif geworden ist, so begreift es die Welt *in sich*. Der Blick für das Ganze ist ihm angeboren, und dies macht, daß ihm die Einzeldinge nicht in störenden Dissonanzen zusammenzuklingen scheinen, sondern daß es auch das, was den gewöhnlichen Menschen im Leben wild und ängstigend durcheinandergewürfelt erscheint, als eine Offenbarung „der heiligen Lebensfülle der bildenden Natur“, als Variationen im

[1]) Nov. II 26.

[2]) Athen.-Fragm. 121. Ein paar Jahre später als Friedrich Schlegel faßt Wilhelm Schlegel diese von allen Romantikern geteilte und in Schellings Transzendentalphilosophie (1800) systematisierte Anschauung klar zusammen [Dtsch. Lit.-Denkm. 17: 103f.]: „Die Astrologen haben den Menschen Mikrokosmus, die kleine Welt, genannt, was sich philosophisch sehr gut rechtfertigen läßt. Denn wegen der durchgängigen Wechselbestimmung aller Dinge, ist jeder Atom Spiegel des Universums. Der Mensch ist aber das erste uns bekannte Wesen, das nicht bloß für eine fremde Intelligenz Spiegel des Universums wäre, sondern, weil seine Tätigkeit in sich zurückgeht, es auch für sich selbst sein kann. *Die Klarheit nun, die Energie, die Fülle, die Allseitigkeit, womit sich das Universum in einem menschlichen Geiste abspiegelt, und womit sich wiederum dieses Abspiegeln in ihm spiegelt, bestimmt den Grad seiner künstlerischen Genialität*, und setzt ihn in den Stand, eine Welt in der Welt zu bilden. Man könnte die Kunst daher auch definieren als die durch das Medium eines vollendeten Geistes hindurchgegangene, für unsere Betrachtung verklärte und konzentrierte Natur.“

[3]) Ideen 141.

„unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst bildenden Kunstwerk" begreift. Diese organische Universalität, die auf der Einheitlichkeit und Weite einer geborenen Dichternatur beruht, ist die echte. Das ist die Universalität, durch die jedes Shakespearesche Drama zu einer Welt im Kleinen wird. Die Vielseitigkeit dagegen, die der Sturm und Drang betonte und in Shakespeare zu sehen sich einbildete, ist die unechte: sie ist die „eines schlechten Lexikons, einer Registratur" und „entsteht aus der Totalität der Einmischung"[1]). Die angeborene, echte Universalität dagegen macht, daß der Künstler auch Verhältnisse, die er persönlich nie erfahren hat, richtig zu beurteilen und darzustellen vermag. „So hat z. B. Shakespeare," sagt Tieck, „so oft er es gewollt hat, eine ihm entfernte Zeit oder fremde Sitten und Weisen nach ihren hauptsächlichsten Teilen sehr richtig gefaßt und dargestellt... *Der Mittelpunkt* lag in ihm, er brauchte nur die Außenlinien zu suchen, die das Bild zu einem Gemälde machten"[2]).

Auf dieser geistigen Universalität beruht auch Shakespeares Wahrheit und Idealität. — Der Rousseausche Naturbegriff war durch Fichte und Schelling aufgehoben. Es gab keine „mutterfadennackte Natur" mehr, sondern alles Natürliche war in die organische, *geistige* All-Einheit verschmolzen. Konsequenterweise sehen die Romantiker in Shakespeare nicht einen großen Naturalisten und in seinen Dramen nicht den Spiegel der ungeschminkten Natur und Wirklichkeit, sondern sie erblicken in Shakespeare den großen Idealisten und in seinen Dramen die höhere, poetische Wirklichkeit, die auf *der Erkenntnis der Wahrheit* beruht.

[1]) Athen.-Fragm. 447.
[2]) Krit. Schrift. I 151 f.

Mit anderen Worten: Wenn Shakespeares Darstellungen uns so vorkommen, als seien sie die treuen Bilder der Natur, so beruht das nicht so sehr auf Shakespeares scharfem Blick für die Alltäglichkeit und für die charakteristischen Merkmale des Einzelnen, und selbstredend nicht auf mystischer Inspiration, sondern vor allem auf seinem allumfassenden, „universellen", genialen Dichtergeiste: auf seinem weiten Blick, auf der Größe, Höhe und Tiefe seiner Weltanschauung, auf der *Wahrheit und Kraft seiner Idee*. In diesem Sinne, d. h. in demselben Sinne, wie später Hegel (nicht Schiller!) den Begriff faßte, ist Shakespeare ein *idealistischer* Dichter. In Tiecks Entwurf zu seinem Shakespearewerk heißt es (1800): Shakespeare „sieht die Welt mit seinem weiten, großen Blicke an, und eine solche idealisierte Welt liefert er"[1]).

Das ist im wesentlichen, was die Romantiker gegen die Shakespeareauffassung des Sturmes und Dranges vom Standpunkt ihrer Philosophie und Ästhetik geltend machen: „Shakespeares Universalität ist wie der Mittelpunkt der romantischen Kunst"[2]); mit diesen Worten wird Shakespeare ausdrücklich dem naturalistischen Sturm und Drang abgesprochen und für die idealistische Romantik in Anspruch genommen.

Alles, was gegen den Geniebegriff des Sturmes und Dranges geltend gemacht worden war, galt auch gegen Schiller; denn dieser hatte — sich eng an Kant haltend — in seiner „Naiven und sentimentalischen Dichtung" ausgeführt: „Dadurch allein legitimiert es [das Genie] sich als Genie, daß es durch *Einfalt* über die verwickelte

[1]) Nachgel. Schrift. II 130.
[2]) Athen.-Fragm. 247.

Kunst triumphiert. Es verfährt *nicht nach erkannten* Prinzipien, sondern nach Einfällen und Gefühlen; aber seine Einfälle sind Eingebungen eines Gottes... Den kindlichen Charakter, den das Genie in seinen Werken abdrückt, zeigt es auch in seinem Privatleben ... Es ist bescheiden, ja blöde, weil das Genie immer *sich selbst ein Geheimnis* bleibt; aber es ist nicht ängstlich, weil es die Gefahren des Weges nicht kennt, den es wandelt." Damit hat Schiller, wie Kant, nach romantischer Ansicht „dem Genie die Augen ausgestochen", es zu einem „passiven, blinden Naturtrieb gemacht". In der Tat ist nach dieser Definition konsequenterweise nur der naive Dichter für Schiller ein Genie. Genau betrachtet konnte Schiller selbst und auch Goethe unter dieser Fassung des Begriffes nicht „Genie" genannt werden. Somit hält Schillers Definition die Probe am Beispiel nicht aus. — Allerdings galt bei den Romantikern Schiller auch nicht für ein Genie im höchsten Sinne; aber nicht deswegen, weil er kein naiver Dichter ist, sondern weil er nicht neben den sentimentalischen Eigenschaften auch zugleich die naiven Eigenschaften hat, weil er, wie sie meinen, sich nicht der unendlichen Freiheit seiner organisch-geistigen Individualität bewußt ist und folglich ihm jene Höhe und Überlegenheit über den Stoff, die die Romantiker mit Ironie bezeichneten, fehlt. Wilhelm Schlegel hat sicher Schiller im Auge, wenn er von jenen Dichtern spricht, die im Gegensatz zu Shakespeare „Partei" nehmen und von den Lesern „blinden Glauben für ihre Bemühungen zu erheben oder herabzusetzen" verlangen. „Je eifriger diese Rhetorik ist, desto leichter verfehlt sie ihren Zweck"[1]).

[1]) Dram. Vorl. III 71.

Schiller wendet sich seinerseits scharf gegen den romantischen Ironiebegriff, gegen den Goethe bezeichnenderweise nie etwas einzuwenden gehabt hat: „Aber ein höheres Wesen ehrt gewiß das Gepräge der Vollendung auch in der kleinsten Sphäre, wenn es dagegen auf die *eitlen Versuche*, mit Insektenblicken das Weltall zu überschauen, mitleidig herabsieht“ [1]).

[1]) Werke (Cotta 1871) IV 58.

Gegen die Klassiker.

Wichtiger als der Kampf der Romantiker gegen die schon überlebte Epoche des Sturmes und Dranges ist die Fehde gegen die griechisch-klassische Richtung Goethes und Schillers. Wie im Kampf gegen den Sturm und Drang der Geniebegriff, so steht im Kampf gegen den Klassizismus der Begriff der *Kunstform* im Mittelpunkt der Auseinandersetzung.

Es handelt sich um die alte Frage: Shakespearisch-volksmäßige Kunst oder griechisch-antike? Bietet Shakespeares Drama oder das griechische die Musterform für die deutsche dramatische Kunst? In anderen Worten: ist das Programm der Ästhetik Schillers oder das der romantischen Theorie für die Zukunft der deutschen Nationalliteratur das ersprießliche?

Um das Shakespearesche Drama in Opposition zu den antikisierenden Dramen eines Schiller und eines Goethe zur *Musterform* für die deutsche Dramatik zu erheben, ergänzen die Romantiker Herders historische Begründung der Shakespeareschen Kunst durch eine philosophisch-ästhetische. Es galt den Klassikern gegenüber das Wesen der Kunstform philosophisch zu erhärten. Dies geschieht hauptsächlich dadurch, daß der Begriff der „inneren Form", wie er von Goethe vertreten war[1]), in Anschluß an Fichtes und Schel-

[1]) R. M. Meyer: Deutsche Lit.-Ztg. 1892, 170. Euphorion IV 445 f., vgl. Herrigs Archiv 96, 6. Jakob Minor: Euphorion IV 205 ff. In ausführlicher Weise behandelt Walzel (Einleitung in Goethes Schriften zur Literatur a. a. o.) das Problem.

lings Philosophie zu dem Begriff einer *höheren organischen* Form erweitert wird und in dieser erweiterten und philosophisch vertieften Fassung auf Shakespeares Dramen angewendet wird. Eine zweite wichtige Aufgabe sehen die Romantiker darin, das, was sie unter Shakespeares Idealität verstehen, von dem, was Schiller als Idealismus forderte, scharf zu unterscheiden. Daraus ergeben sich die Fragen: was ist Ideal? und was ist Wirklichkeit? was ist Poesie? was ist Kunst?

Es wäre natürlich ganz verkehrt anzunehmen, daß die Romantiker von Anfang ihrer Geschichte an mit diesen klar-bewußten Fragen und mit fertigen Antworten darauf gegen die klassische Ästhetik aufgetreten wären. Im Gegenteil! Die romantische Shakespeareforschung und -Interpretation beginnt Hand in Hand mit der klassischen: Das Beste, was der *junge* Wilhelm Schlegel leistet, erscheint in Schillers Horen; und einer der ersten, der der Schlegelschen Shakespeareübersetzung uneingeschränktes Lob spendet und den Julius Cäsar so, wie die Romantiker es wünschen, auf die Bühne bringt, ist Goethe. Erst mit der Zeit treten die Romantiker in der Shakespeareliteratur in Gegensatz zu den Klassikern. Erst allmählich, und erst nachdem ihre philosophischen Überzeugungen immer mehr zu selbständigen Theorien geworden sind, erst nachdem der kühle Wilhelm Schlegel durch die Übersetzungsarbeit eine ureigene Begeisterung für und einen unerschütterlichen Glauben an Shakespeares alles überragende Größe gewonnen hat, kommen sie zur selbständigen Klarheit ihrer Ideen auch in der Shakespeare-Auffassung; und erst nachdem Goethe ihren Widerspruch durch eine Unterordnung aller speziell romantischen Ideale unter das, was er als das höchste Muster aller

Vollendung betrachtete, das griechische Altertum, herausgefordert hatte, unternehmen sie es, diese ihre Ideen und Ideale der Kunst vor der Öffentlichkeit in Gegensatz zu Goethe zu bringen und öffentlich Shakespeares dramatische Kunst höher als die Schillers und Goethes einzuschätzen.

Das erste Problem, an das die Romantiker herangehen, und das hauptsächlichste, um das es sich im Kampf mit der klassischen Richtung handelt, ist, wie gesagt, das von Shakespeares *dramatischer Form.*

Daß die Shakespearesche Form vor einer auf Aristoteles beruhenden Ästhetik sich rechtfertigen ließ, hatte Lessing klar gemacht. Daß sie auch — abgesehen vom Aristoteles — ihre geschichtliche Bedeutung und Berechtigung habe, hatte Herder betont. — Als die Romantiker in die Literatur eintraten, waren aber durch Kants Philosophie, Schillers ästhetische Schriften, Goethes Werke und Leben ganz neue Gesichtspunkte gegeben. Mit diesen neuen Tendenzen mußte Shakespeares Kunst abermals auseinandergesetzt werden. Dies ist die Aufgabe, der die Romantiker sich widmen.

Was heißt dramatische Form? Die allgemeinste Antwort ist: Form heißt *Einheit.* Es gilt also, in den anscheinend so locker geschürzten Dramen Shakespeares die *Einheitlichkeit,* von der schon immer viel geredet war, *nachzuweisen.* Dies tun die Schlegel. Später erst wird es ihnen — durch den Organismusgedanken der Schellingschen Naturphilosophie — möglich, diese Einheit als eine höhere organische auch *philosophisch* zu demonstrieren und die organische Einheit zu einem allgemeingültigen *ästhetischen Prinzip* zu erheben. Dies war nichts absolut Neues: Der Organismusgedanke lag ja schon seit Shaftesbury, Leibniz, Herder, dem jungen Goethe und besonders Kant auf dem Grunde aller ästhe-

tischen Spekulation. Die Shakespeareschen Dramen hatten schon längst zu seiner Anwendung Anlaß gegeben. Sie riefen ja geradezu nach einem solchen Begriff, unter dem ihre ästhetische Rechtfertigung allein möglich war. So hatte Herder die „Weltseele" in ihnen entdeckt und der junge Goethe den „dunkeln Punkt", um den sich alles drehe; und auch schon vor der Naturphilosophie sprechen die Schlegels von „organischen" Formen. Aber das Wort Organismus war, wenn es dabei fiel, immer mehr ein *Bild* als ein *Begriff*. Es fehlte an der klaren Erkenntnis des wirklichen Wesens und der vollen Bedeutung eines Organismus und folglich auch an einer Anwendung, die aus dem Begriff die letzten philosophischen Konsequenzen gezogen hätte. Dies tut Schelling in der Naturphilosophie, und die Romantiker folgen ihm in ihrer Ästhetik und nutzen den Organismusgedanken auch für die Rechtfertigung Shakespeares gegen die Klassiker. —

Da die Beziehungen zwischen den Romantikern und den Klassikern nicht ohne Schuld der Literarhistorik heute überaus verwirrt erscheinen, und da man das, was romantische und das, was klassische Anschauung ist, mit so verschiedenen Wertmaßstäben gemessen hat, so will ich — um direkte Polemik vermeiden zu können — die romantischen Anschauungen, die in der Shakespeareliteratur zum Gegensatz mit den großen Klassikern führten, *chronologisch* verfolgen. Dadurch wird die Vermutung, die Romantiker hätten von den Klassikern abgeschrieben, aber dabei deren helle, klare Anschauungen willkürlich getrübt und „verdunkelt", am leichtesten widerlegt.

Schon 1791, also fünf Jahre vor dem Erscheinen der Charakteristik des Hamlet in Goethes Wilhelm Meister,

beschäftigt sich Friedrich Schlegel mit der Ausdeutung dieser wunderbarsten aller Tragödien. Ganz im Sinne Lessings, Herders, Goethes findet er in ihr, obgleich „scheinbar unzusammenhängend", „doch tiefen, innigen *Zusammenhang des Gefühls*". Er hält die Denkungsart des Hamlet für den eigentlichen „*Mittelpunkt*" und kommt zu dem Resultat: Hamlet „ist ein Gedankenschauspiel wie Faust"[1]). An Lessing erinnert, wie er zunächst einen Standpunkt sucht, von dem aus er das Drama als Ganzes auf sich wirken lassen kann. Er findet, daß es eine *Gefühlseinheit* ist, durch die das jeweilige Drama zum Ganzen wird. Aber bei dieser „tiefen, innigen" Gefühlseinheit bleibt Friedrich Schlegel nicht stehen.

Schon 1793 tut er einen Schritt weiter und bezeichnet die Einheit als „*Natureinheit*". Von dieser heißt es: „zu Einem muß alles hinwirken und aus diesem Einen jedes Andren Dasein, Stelle und Bedeutung notwendig folgen". Er findet also nicht mehr bloß eine Einheitlichkeit des Gefühls oder der Leidenschaft in Shakespeare, sondern eine Einheit der Grundstimmung, die, weil sie zugleich „Natureinheit" ist (d. h. von einem Weltbild bedingt wird, können wir interpretierend hinzusetzen), jeden einzelnen Teil des Ganzen notwendig macht. Friedrich Schlegel genügt es nicht mehr, einen „dunkeln Punkt" zu konstatieren, um den sich alles drehe; er will diesen „Mittelpunkt", der alles zusammenhält, *näher bezeichnen:* „Das, wo alle Teile sich vereinigen", sagt er, „was das Ganze belebt und zusammenhält, das *Herz* des Gedichtes liegt oft tief verborgen. So ist es im Hamlet seine Stimmung — die *ihm ganz eigentümliche Ansicht von der Bestimmung des Menschen.* Im Goetz von Berlichingen ist es der deutsche Rittergeist, sein

[1]) Walzel: Schlegelbriefe 24 f. Der „Faust" lag nur als Fragment vor.

letztes Aufstreben, ehe er verlischt. Einige der Handelnden stellen gleichsam das neue Jahrhundert vor, wie es mit dem alten kämpft — mit Goetz und seinen Genossen stirbt die Tugend und die Zeit der Helden. Im Romeo *ist Einheit*, aber noch habe ich sie nicht *erforschen* können. Und im Karlos habe ich sie vergeblich gesucht"[1]). Friedrich Schlegel findet also wie Goethe einen Mittelpunkt, ein geistiges Zentrum, ein „Herz" in Shakespeares Dramen wie in jeder wahren künstlerischen Form. Aber dem Philosophen Schlegel handelt es sich nicht darum, daß die Fülle der Gesichte, das sich drängende, schiebende Einzelne zum anmutsvollen Kristall zusammenschieße, oder daß das Werk langsam „wie ein Orangenbaum" aus sich selbst wachse, wie Goethe das gesagt hatte, um so von seiner Schaffensweise ein Bild zu geben, sondern bei Schlegel soll das Ganze, das Weltbild, das Ursprüngliche sein und aus ihm soll jedes einzelnen „Stelle und Bedeutung" hervorwachsen. Deshalb seine Ablehnung des Don Karlos, wo das Weltbild als Hintergrund für das Zeitbild fehlt, deshalb auch sein Widerstreben, im Romeo die Einheit einfach — wie alle anderen dies getan hatten — als „Liebe" zu bezeichnen und darauf alles zu reduzieren, während er später Wilhelm Schlegels Definition des Stückes als „romantische Melodie" gelten läßt[2]). Wir begreifen dies, wenn wir bedenken, daß das Wort *romantisch* damals noch ungequält und definitionslos war und ein Weltbild bezeichnete, wie es sich zauberhaft und düfteschwer dem Auge begeisterter Jugend darbot. Schlegels „Natureinheit" bedeutet soviel als Welteinheit oder einfach Weltanschauung ohne den philosophischen Beigeschmack, den das Wort gewöhnlich hat.

[1]) Ib. 86 f.
[2]) Ib. 94—97.

Nicht am Romeo, sondern an dem seiner Natur viel näher stehenden *Hamlet* versucht Schlegel das, was er unter Natureinheit versteht, bis ins einzelne klarzulegen. Er beginnt mit einer Scheidung des Dramas in Geist und Leib. — Wir sehen also, wie ihm von Anfang an die höhere Organisation vorschwebt, hauptsächlich der menschliche Organismus, wenn es sich um Parallelen zum ästhetischen Schaffen handelt. — Der Geist des Schauspiels, der „die zarten Verhältnisse, aus denen das Ganze besteht", bedingt, liegt in Hamlets überlegenen Verstandeskräften. „Wenn man *so* nach Wahrheit frägt, so verstummt die Natur, und *solchen* Trieben, so strenger Prüfung ist die Welt ***nichts***, denn unser zerbrechliches Dasein kann nichts schaffen, das unsren göttlichen Forderungen Genüge leistete". Daher ist „das Innerste seines Daseins" „ein gräßliches Nichts, Verachtung der Welt und seiner Selbst". Hiermit ist der „Geist", das „Herz", der innere Zusammenhang, („was ich letzthin Natureinheit nannte", sagt Schlegel) also die zugrunde liegende Weltauffassung, die man als denkenden Weltschmerz bezeichnen könnte, entwickelt. Wie nun bedingt sie das Einzelne? Infolge von Hamlets überragender Bedeutung war es notwendig, daß seine Gestalt in die Augen springend, alle Nebenfiguren möglichst hinter ihm zurücktretend gezeichnet wurden. „Versinkt man nicht ganz in Hamlet, treten diese mehr vor, so ist das Ganze eine Plattheit." Der Anfang, die Erscheinung des Geistes, ist gleichsam die stimmungmachende Ouvertüre: sie spannt „gleich im Anfang" „die ganze Seele und schärft sie, das feine Wesen zu fassen". Damit hört aber die Entwicklung eigentlich schon auf. F. Schlegel zählt nur noch die Umgebung in ihrer flachen Unbedeutendheit, Schlechtigkeit und Gemeinheit auf und versichert, daß sie Bedeutung ge-

winnt durch Hamlets Denkart und Stellung, daß Opheliens Wahnsinn „einen fürchterlichen Sinn" hat, und daß alles „der ewigen Ordnung gemäß" geschieht. — Wir wollen es indessen dem einundzwanzigjährigen Friedrich Schlegel nicht übelnehmen, wenn er versagte, wo vielseitige technische Einsicht und Übung auch bei tiefsinnigsten Intuitionen erforderlich sind, und wo auch der reife Herder versagt hatte[1]).

So nahe diese Natureinheit dem Organismusgedanken zu stehen scheint, so war doch damals noch ein weiter Schritt bis zu dessen endgültiger Fassung. Damals hatte sich das Hin und Her von Antike und Moderne in Friedrich Schlegel noch keineswegs beruhigt. Trotz des Hamlet war ihm Shakespeare keineswegs eine sich selbst bedingende Größe, war ihm die Shakespearesche Form nichts weniger als Selbstzweck, als der vollendete organische Ausdruck eines durchgeistigten Stoffes.

Friedrich Schlegel war ja damals so wenig geneigt, ein jedes Ding nach den ihm selbst innewohnenden Gesetzen zu verstehen. Er hatte damals einen, wie er meinte, *absoluten* Maßstab, nach dem er alles maß. Dies waren die Griechen! Kein Wunder! Der Sturm und Drang hatte die nationale Richtung in den Augen der folgenden Generation, vor allem in den Augen der geborenen Kunstkenner, wie Schlegel einer war, etwas diskreditiert. Die gleichmäßige Wertschätzung von griechischem und nationalem Geist, die Herder gewollt hatte, war auf die Dauer nicht möglich: die Entwicklung drängte zwar vorwärts nach Verschmelzung beider Geistesströme; die Einzelnen aber neigten naturgemäß mehr nach der einen oder nach der andern Seite. Friedrich Schlegel hatte sich damals mit Leidenschaft tief in das Studium

[1]) Siehe Haym: Herder 429.

der griechischen Dichter versenkt. Und, was vielleicht noch viel mehr bedeutete, er lebte damals in inniger Geistesgemeinschaft mit Karoline Schlegel, mit „jener Frau, die seinen Geist ganz und in die Mitte traf"; und diese Karoline war für die neue Wendung Goethes zur Antike begeistert. Sie las die Iphigenie mit solcher Innerlichkeit, daß sie den Romantikern wie eine neue Offenbarung und als der Gipfel aller Kunst erschien. „Sie findet Lust an den Griechen, und ich schicke ihr immer einen über den andern", schreibt Friedrich Schlegel damals an seinen Bruder. — So findet er denn um diese Zeit, daß Shakespeare trotz aller Natureinheit etwas fehlt, „was weder Kunstsinn, noch hohe Bildung, noch Erhabenheit, noch Verstand ist; was aber alles dieses in sich faßt", nämlich: der „antike Geist". Er findet aber gleichzeitig noch mehr! Er findet, daß Shakespeare der musikalischste und zugleich dramatischste von allen neueren Dichtern ist, daß aber — es ist, als habe Schlegel seine eigenen Ausführungen über die alles belebende und zusammenbindende Natureinheit vergessen — „diese beiden Elemente seines Genies abgerissen zu wirken" scheinen.[1])

Dann kurze Zeit danach wieder ein Ansatz, Herr des Widerspruchs zu werden und ein Schritt weiter auf der Bahn: „Das Problem unserer Poesie scheint mir die Vereinigung des Wesentlich-Modernen mit dem Wesentlich-Antiken"; schreibt er und schiebt Wilhelm Schlegel das „Wesentlich-Moderne" (das ist der „Geist des Dante" „vielleicht auch des Shakespeare") zur kritisch-ästhetischen Untersuchung zu; er behält für sich das „Wesentlich-Antike" und träumt von einem Punkt, wo beide sich treffen[2]).

[1]) Ib. 154 ff.
[2]) Ib. 170.

Im „*Studium*" wird dieser „Punkt" näher definiert, aber nicht zugunsten der modernen Poesie oder Shakespeares. Das Ziel aller ästhetischen Entwicklung ist nämlich damals eine bis ins innerste und kleinste hinein durchgeistigte „Griechheit": das sogenannte „Objektive". Die griechische Poesie ist das natürliche Prototyp „das hohe Urbild" dieses geistigen Zieles und Endpunktes der Entwicklung[1]). Alles in ihr ist glücklicher Trieb. Sie ist deshalb frei und *organisch*. In der endgültigen, *geistigen* Griechheit, bei *vollendeter*, geistiger Objektivität, würde *auch* alles frei und organisch sein. Der Geist würde dann die allmähliche Unterwerfung der Natur vollendet haben, und damit fiele der Widerspruch zwischen Geist und Natur weg. Die moderne Poesie steht also in der Mitte zwischen dem verlorenen Paradies der Griechheit und dem zu erstrebenden der absoluten geistigen Freiheit. Sie ist infolgedessen weder natürlich noch frei, sondern eine einseitige, künstliche Bildung nach bestimmten tendenziösen Begriffen. Sie ist etwas Halbes und deshalb nicht harmonisch frei und schön wie die antike. Sie hat infolgedessen auch nur provisorische Gültigkeit[2]).

Hierin stimmt Friedrich Schlegel mit Schillers in dem Aufsatz „Über naive und sentimentalische Dichtung" gleichzeitig ausgesprochenen Anschauungen fast durchweg überein. Nur sieht Schiller in dem Unterschied zwischen naiver und sentimentalischer (Schlegel: objektiver und interessanter) Dichtung nicht nur wie Schlegel die zwei geschichtlich getrennte Epochen: antik und modern, sondern zugleich auch zwei Typen der Dichtung, die auch heute noch nebeneinander existieren und nebeneinander ihre Berechtigung haben. —

[1]) Ib. 137; 132; 133; 129.
[2]) Minor I 101—117.

Die *Shakespeareauffassung* Schlegels ist aber schon hier von der Schillers ganz verschieden. Schiller sieht in Shakespeare einen „naiven" Dichter; für Schlegel ist er von Anfang an *„der höchste Gipfel der modernen Poesie"*. Weil nun die moderne Poesie *durchweg von einseitigen* Begriffen beherrscht wird, und alles in ihr infolgedessen „Manier"[1]) ist, so muß auch Shakespeare — nach Schlegel — jetzt „durchgängig manieriert" sein; „wiewohl", sagt er, „ich der erste bin, der eingesteht, daß seine Manier die größte, seine Individualität die interessanteste sei, welche wir bis jetzt kennen"[2]) — ein Satz, gegen den Wilhelm Schlegel und später Tieck unaufhörlich polemisieren, obgleich ihn Friedrich Schlegel schon in den Athenäum-Fragmenten zurückgenommen hatte.

Mit diesen Ausführungen baut Friedrich Schlegel, wie dies gleichzeitig Schillers Abhandlung tut, auf der Kantschen Philosophie auf, und zwar auf dem, was deren Grundlage ausmacht: auf den Gegensatz zwischen der *freien* Vernünftigkeit im Menschen und seiner *Gebundenheit* und *Unfreiheit*, soweit er sinnlich oder rein verstandesmäßig aktiv ist. Er steht durchaus auf dem Standpunkt Kants, wenn er von der Entwicklung der Poesie sagt, daß sie eine allmähliche Unterwerfung des natürlichen, sinnlichen und rein begrifflich verstandesmäßigen Momentes unter die Herrschaft und Einheit des freien *vernünftigen* Geistes darstellt. Aber er entfernt sich etwas weiter von Kant als Schiller tut, wenn er das Ziel dieser Entwicklung in der Freiheit und vollkommenen Harmonie aller natürlichen und geistigen

---

[1]) Die Gegenüberstellung von „Manier" und „Stil" geht auf Goethes Aufsatz: „Einfache Naturnachahmung, Manier und Stil". Näheres darüber siehe Walzel: Einleitung a. a. o. XVI ff.

[2]) Minor I 120—122.

Fähigkeiten auf Grund einer vollendeten Durchgeistigung sieht, deren Wesen er nicht näher bestimmen mag, weil nur der vollendete Geist das Ziel oder Ideal zu charakterisieren vermöchte. Kant und Schiller aber charakterisieren dieses Ideal ausdrücklich als *ethische* Vollendung. Dies wendet Schiller auf die Menschheit und Dichtung zugleich an: „Dieser Weg, den die neueren Dichter gehen, ist übrigens derselbe, den der Mensch überhaupt sowohl im einzelnen als im ganzen einschlagen muß. Die Natur macht ihn mit sich eins, die Kunst[1]) entzweit ihn, durch das Ideal kehrt er zur Einheit zurück." Auf diesem Standpunkt bleibt Schiller stehen, Schlegel aber geht gleich nach der Veröffentlichung seines „Studiums" zu Fichte und Schelling über. Er beseitigt den Dualismus und Widerspruch von Natur und Geist, den Kant durch den kategorischen Imperativ und Schiller mit dem Ideal der schönen Seele überwinden wollten, indem er die Natur dem Geiste als dessen Produkt und Darstellung ein- und unterordnet. — Aber auch Schelling fand in Friedrich Schlegels Jugendschriften manche Anregung für sein System oder wenigstens manche Parallele zu seinen Ideen[2]).

[1]) Heißt hier so viel als Künstlichkeit der Kultur.

[2]) So scheint die Identität von Natur und Geist schon dem 20jährigen Friedrich Schlegel zuweilen festgestanden zu haben: „Es gibt nur ein wirkliches System — die große Verborgene, *die ewige Natur oder die Wahrheit.* Aber denke dir alle menschliche Gedanken als ein Ganzes, so leuchtet ein, daß die Wahrheit, die *vollendete Einheit* das notwendige, obschon nie erreichbare Ziel alles Denkens ist" [Walzel: Schlegelbriefe 111.] Im Jahre darauf (1794: „Schulen der griechischen Poesie") versucht er den Widerstreit zwischen sinnlich-natürlicher Notwendigkeit und Vernunftfreiheit durch die *Kunst* zu lösen, ganz so, wie es 1800 Schelling in der Transzendentalphilosophie durchführt. „Die Kunst ist die Krone des Lebens, denn sie vereinigt Freiheit und Schicksal", sagt Schlegel. Die Kunst ist das höhere Dritte, worin bewußte und unbewußte Tätigkeit, Freiheit

Was nun den Begriff der organischen Form anbetrifft, so tritt uns dieser im „Studium" schon klar entgegen, doch wird noch kein Unterschied zwischen natürlichen und geistigen Organismen gemacht; und folgerichtig kann damals auch nur in der griechischen Poesie von einer „organischen Form" die Rede sein; und auch in dieser kann „nur der Tragiker" „seinem Werke eine vollkommene Organisation geben, deren schöner Gliederbau auch nicht durch den kleinsten Mangel, den geringsten Überfluß gestört wird". Das „eigentliche Ziel" des Tragikers ist es, „den größten Umfang und die stärkste Kraft mit der höchsten Einheit zu verbinden"[1]). Also hier schon betont Friedrich Schlegel die lichte Gliederung und Bestimmtheit des organischen Kunstwerkes, im Gegensatz zum geheimnisvollen Wesen und Entstehen, das der Sturm und Drang darin erblickte. Hier auch schon eine spezifisch-romantische Wendung, die den Gegensatz zum Klassizismus im Keime andeutet: Die Klassiker verlangen von der Kunstform kurzweg „Einheitlichkeit", entweder die „naive", die auf der sinnlichen Harmonie der Menschennatur beruht, oder die idealische — die „moralische" sagt Schiller —, die sich im *Streben* nach Einheitlichkeit äußert. Fülle und Tiefe des Kunstwerks sind Forderungen, die nicht unter dem Gesichtspunkt der Form

und Notwendigkeit, genialer Drang und besonnene Überlegung vereinigt sind, führt Schelling (1800) in seiner Transzendentalphilosophie aus. Auch für die Naturphilosophie selbst haben wir bei Schlegel einen Vorklang in dem ungeschickten Satz: „Der entscheidende Punkt" ist erreicht, „wenn die Freiheit in ihrem Kampfe mit dem Schicksal (in der Bildung) endlich ein entschiedenes Übergewicht über die Natur bekommt. Dies geschieht in dem wichtigen Moment, wenn auch im bewegenden Prinzip, in der Kraft der Masse die Selbsttätigkeit herrschend wird: denn das lenkende Prinzip der künstlichen Bildung ist ohnehin selbsttätig". [Minor I 116.]

[1]) Ib. 138 f.

betrachtet werden. Friedrich Schlegel verlangt außer der *strengsten* Einheitlichkeit „den *größten* Umfang und die *höchste* Kraft". Schon ehe die Fichte-Schellingsche Philosophie dem menschlichen Geist die alles organisch-mikrokosmisch in sich fassende Einheit zugesprochen hatte, verlangt Friedrich Schlegels Ästhetik diese universelle Einheit vom schaffenden Künstler, vom organischen Kunstwerk; und später geht er darin so weit, daß er überhaupt nur das ein „Werk" nennen will, was zugleich „eins und alles" ist.

Die „höchste Einheit", die „nicht mechanisch erzwungen, sondern organisch entstanden" ist, findet Schlegel damals bei Sophokles: „Hier ist auch nicht die leiseste Erinnerung an Arbeit, Kunst und Bedürfnis." „Wunderbar groß ist seine Überlegenheit über den Stoff." Dies heißt später: Ironie. „Sein Stil ist vollkommen: In jeder einzelnen Tragödie und in jedem einzelnen Fall ist der Grad der Schönheit durch die Schranken des Stoffes, den Zusammenhang des Ganzen und die Beschaffenheit der besondren Stellen bestimmt"[1]). Was hier von Sophokles gesagt wird, gilt später alles von Shakespeare im erhöhten Maße. Später, als Schlegel den Begriff der Einheit und Form nicht mehr aus dem Beispiel der Griechen abstrahiert, sondern auf den Mikro- und Makrokosmusgedanken der Schellingschen Naturphilosophie gründet, ist nur noch Shakespeare ein Muster, wie man „den größten Umfang und die stärkste Kraft" in „strengster Einheitlichkeit" organisch verschmilzt. Auch schon im „Studium" nennt Friedrich Schlegel das Shakespearesche Drama ein „absolutes Ganze", aber da es als Vertreter der modernen Poesie von einseitigen Begriffen beherrscht sein muß,

[1]) Minor I 140 f.

) findet Schlegel, daß diese Einheit nicht auf ästhe-ıscher Organisation, sondern *auf philosophischer Konstruktion* beruht, daß Shakespeares Stücke „philo-ɜophische Tragödien" sind, daß sie wohl einen alles bedingenden „*Mittelpunkt*" haben[1]), daß in diesem aber alles Seiende nicht zu einer natürlichen Harmonie zusammenklingt, wie in den griechischen Kunstwerken, sondern daß er in einer „kolossalen Dissonanz" zwischen menschlichem Schicksal und geistiger Freiheit seinen Ausdruck findet, und daß folglich auch der Gesamteindruck dieser philosophischen Tragödien „ein Maximum der Verzweiflung" ist. Die *Absichtlichkeit* der Shakespeareschen Kunst ist hiermit schon aufs schärfste betont, im Gegensatz zu Schillers Shakespeareauffassung und der des Sturmes und Dranges. Doch wie Schiller empfindet Schlegel „Absichtlichkeit" damals noch als einen Mangel an Vollendung der Kunst, während sie später als notwendige Einsicht und „Ironie", von allen wahren Künstlern gefordert wird[2]). — Kurz: organische Kunstwerke sind Shakespeares Dramen hier noch nicht. Es sind „Meisterstücke künstlerischer Weisheit".

Im übrigen wiederholt Friedrich Schlegel im „Studium" öffentlich, was er schon an seinen Bruder geschrieben hatte: „Überhaupt ist in Shakespeares Dramen der Zusammenhang selbst zwar so einfach und klar, daß er offnen und unbefangnen Sinnen sichtbar und von selbst einleuchtet. Der *Grund* des Zusammenhanges aber liegt oft so tief verborgen, die unsichtbaren Bande, die Beziehungen sind so fein, daß auch die scharf-

[1]) „Im Hamlet entwickeln sich alle einzelnen Teile notwendig aus einem gemeinschaftlichen Mittelpunkt und wirken wiederum auf ihn zurück. Nichts ist fremd, überflüssig oder zufällig."

[2]) Siehe oben S. 165 ff.

sinnigste kritische Analyse mißglücken muß, wenn es an Takt fehlt, wenn man falsche Erwartungen mitbringt, oder von irrigen Grundsätzen ausgeht" usw.[1]). Trotz seiner Vorliebe für den Hamlet und trotz seines Verständnisses für Shakespeares Technik kann Frd. Schlegel — an der Kette seiner Theorie — weder die Technik als solche rechtfertigen, noch Shakespeare der deutschen Kunst als Muster empfehlen. Er bleibt also in praktischer Hinsicht noch hinter Lessing zurück. Dagegen wird in der Horenrezension, wo Schlegel keine bestimmte Theorie zu vertreten hatte, in Lessings Sinne Shakespeare für den dem deutschen Charakter gemäßeste Dichter erklärt[2]).

Während Friedrich Schlegel am „Studium" arbeitet, erscheint der „Wilhelm Meister" mit seiner Analyse und Interpretation des Hamlet. „Es war", sagt Schlegel, „mir eine angenehme Überraschung, diesen vollkommenen Zusammenhang [des Hamlet] durch das Urteil eines großen Dichters anerkannt zu sehen". Trotzdem setzt er sich nur in einer Fußnote mit Goethe auseinander[3]).

Wilhelm Schlegel aber empfand wohl deutlicher als Friedrich Schlegel selbst, wieweit und worin dessen Programm einer Hamleterklärung (im Briefwechsel) über Goethes Ausführungen hinausgingen. In seinem Aufsatze: „Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit des Wilhelm Meister"[4]) kommt er deshalb ausdrücklich auf Shakespeares dramatische Form zu sprechen und kritisiert die Goethesche Bearbeitung im engsten Anschluß an die Ansichten seines Bruders.

[1]) Minor I 106 f.
[2]) Ib. II 13.
[3]) Ib. I 106.
[4]) Werke VII 24—70.

Was Friedrich Schlegel in den Ausdruck „Natureinheit" zusammengepreßt hatte, führt Wilhelm Schlegel mit gewohnter Leichtigkeit aus. Er vergleicht Shakespeare mit der schaffenden „Natur, deren Ebenbild er im kleinen ist". Aber nicht darum ist Shakespeare und ist das Genie überhaupt „Ebenbild der Natur", weil es in seinen Werken dunkel und unerforschlich ist, sondern weil „*Klarheit* ebensosehr wie *Fülle und Kraft* seine unterscheidenden Merkmale sind... Die Werke des echten Genies sind mit reinen und stillen Wassern von unermeßlicher Tiefe zu vergleichen. Sollte auch kein Auge ganz bis auf den Boden dringen, so findet doch jedes für seine Sehkraft Befriedigung; denn soweit diese reicht, erblickt es die in dem flüssigen Elemente enthaltenen Gegenstände vollkommen deutlich und unentstellt. Nur der ist durch eigene Schuld irrigen Vorstellungen ausgesetzt, der sich einbildet oder anmaßt, tiefer zu sehen, als er wirklich sieht. *Ob der Dichter beim Hamlet alles so gedacht hat, wie Wilhelm Meister ihn auslegt, das ist ein Zweifel*, den Shakespeare allein, wenn er könnte, zu *bekräftigen* das Recht hätte[1])." Und geschickt Tadel in Lob verkleidend, dankt Wilhelm Schlegel dem Wilhelm Meister, daß er sich so energisch gegen die Verstümmlung des Hamlet sträube, und daß er die Umarbeitung selbst übernehme, „um *größern Übeln* vorzubeugen". Doch das „Gleichnis mit einem Baume", das auf den Hamlet angewendet werde, genüge kaum. Da könnte man ja denken „daß Zweige weggeschnitten, andre eingeimpft werden könnten, ohne

[1]) Ib. 30 f. Man erwartet anstatt „bekräftigen" beseitigen! Es ist sehr bezeichnend für Wilhelm Schlegel, wie geschickt er seine Ansicht zugleich zu verschleiern und zu vertreten versteht: Shakespeare würde den Zweifel an Goethes Bearbeitung nicht beseitigen. Nur er dürfte ihn bekräftigen.

den freien, königlichen Wuchs zu entstellen und die Spur der Schere sichtbar werden zu lassen. Wie aber, wenn ein dramatisches Gedicht dieser Art noch mehr Ähnlichkeit mit *höheren Organisationen* hätte, an denen zuweilen die angeborene Mißgestalt eines einzigen Gliedes nicht geheilt werden kann, ohne dem Ganzen ans Leben zu kommen?" Mit aller Bescheidenheit und größter Vorsicht wird deshalb die Hamletbearbeitung Goethes abgelehnt: Es fallen nicht nur schöne Stellen, sondern auch unentbehrliche Motive, Aufschlüsse und ein bedeutsamer Schluß[1]). Tieck schließt sich dieser Ablehnung an[2]). Von Friedrich Schlegel aber ist seines Bruders Vorsicht fern. Er rezensiert die Hamletbearbeitung Goethes ohne Rücksicht auf diesen und spricht von der Abhandlung seines Bruders mit dem Tone des Besserwissenden. Das letztere ist schließlich begreiflich, wenn man bedenkt, daß Friedrich Schlegel die Fruchtbarkeit und Tragfähigkeit seiner Ideen gewöhnlich erst in Wilhelms Händen kennen lernte. Fast ist es, als wollte er seinem Bruder beweisen, daß er ihn und Shakespeare nur halb verstanden habe, denn nirgends stimmt er zu und überall setzt er schärfere Lichter auf: Jetzt ist ihm Shakespeare „der gothische Sophokles", „der Prüfstein, welcher den seichten Kunstschwätzer und den echten Kenner unterscheidet". Goethe aber „schwelgt viel zu sehr im Genusse seines vollendet schönen Selbst, als daß er mit der treuen Enthaltsamkeit eines bescheidnen Forschers die Werke eines andern Dichters erklären könnte"[3]).

[1]) Ib. 33 ff.

[2]) Krit. Schrift. II 234f.

[3]) Minor II 11. Vgl. damit I 114, wo Faust *über* den Hamlet gestellt wird. (Die Rezension wird von Minor Friedrich Schlegel zugesprochen. Die Shakespeareauffassung in derselben deckt sich vollständig mit der im Briefwechsel.)

Friedrich Schlegel versteht den Hamlet besser als Goethe, darüber ist er sich klar — und wir uns wohl auch —, aber es klingt doch zu sehr nach kleinlichem Verdruss, wenn er in der anonymen Rezension die Kunst und Kraft, die den Faust hervorbrachte, nur auf 7% von der im Hamlet geoffenbarten schätzen will[1]). In einem andern Ton spricht der Aufsatz „Über Goethes Meister"[2]), den Friedrich Schlegel später im Athenäum veröffentlichte. Das, was er sagt, kommt aber schließlich auf dasselbe heraus: Goethe ist als eigener Dichter und seiner ganzen Natur nach unfähig und ungeschickt, Shakespeares Hamlet zu charakterisieren und darzustellen.

Viel geschickter und wirkungsvoller als sein Bruder weiß Wilhelm Schlegel das Schlegelsche Monopol auf Shakespeareverständnis Goethe gegenüber zu behaupten: „Nur keine Sorge um den Zuschauer", sagt er — nicht zu Goethe, sondern zu einem fingierten Schauspieler, dem er gute Lehren gibt —, Shakespeare sorgte schon „für einen großen, innigen Zusammenhang". Die Zuschauer werden diesen „nach Maßgabe ihrer Fähigkeiten mehr oder weniger dunkel fühlen, bis ihnen einmal ein überlegener Geist hilft, die Ahnung bis zur Erkenntnis aufzuhellen"[3]). *„Die Ahnung bis zur Erkenntnis aufhellen!"* — ein typisch-romantischer Vorsatz! Er könnte als Motto über der romantischen Shakespeareforschung stehen. Das hatte Friedrich Schlegel am Hamlet vornehmen wollen; das hatte Goethe — nach Schlegel-Tieckscher Ansicht — nicht gekonnt oder doch nur halb vollbracht; das will Wilhelm Schlegel am Romeo ausführen: Der Romeo soll ohne Einschrän-

[1]) Ib. 13.
[2]) Ib. 177 f.
[3]) Werke VII 29.

kungen und ohne Konzessionen an konventionelle und modern-theatralische Begriffe oder an den Geschmack des Publikums „*aus sich selbst*“ erkannt werden. Er soll als *höherer* und deshalb *unantastbarer Organismus* begriffen werden. Diesen Vorsatz faßt Wilhelm Schlegel vor seiner Kenntnis der Schellingschen Naturphilosophie. Die Ideen seines Bruders über die lebendige Einheitlichkeit des Hamlet hatten wohl den ersten Anstoß zu diesem Plan gegeben.

Er führt ihn in dem bekannten Horenaufsatz: „Über Shakespeares Romeo und Julia“ in bewunderungswürdiger Weise aus. Seiner Taktik gemäß beschwört er aber auch zu diesem Zwecke zunächst eine berufene Stimme, um sich in freundschaftlicher Korrespondenz Gedankenmaterial zutragen zu lassen.

An dem Aufsatz über Romeo und Julia können wir deutlich sehen, wie sehr die eigentümliche Begabung Wilhelm Schlegels Dispositions- und Verknüpfungstalent war: er ist ein Logiker ohne Philosophie, ein Künstler ohne eigentümliche Offenbarung, aber er hat einen so scharfen Blick für das Richtige und Wahre, sobald er es auch nur von ferne sieht und eine solche Sicherheit einzelne, fremde Erkenntnisse zu einem überzeugenden Ganzen zusammenzuschließen, daß er stets Boden unter den Füßen hat, wenn die anderen noch hilflos mit den eigenen Gedanken und den neuen Strömungen ringen. Nie wird er oberflächlich und wortreich-verschwommen wie Tieck, nie dunkel und Sklave seiner Theorien, wie sein Bruder. Und so kommt es, daß seine Werke uns vor denen der meisten anderen romantischen Zeitgenossen die Resultate und Errungenschaften seiner Periode rein von allen Gärungsprodukten darbieten.

Caroline, die soeben mit ihm den Romeo übersetzt

hatte, ist es, die ihm mit das Beste für seine Romeo-abhandlung liefert[1]). Sagt sie auch in bezug auf Shakespeares Form den Brüdern Schlegel nichts absolut Neues, so bringt sie doch dem bisher durch Spekulation und Gleichnisse nur halb enthüllten Gedanken von der organischen Form die ergänzende Hälfte eines naiven Erfahrungsurteils. Im Jahre 1793 hatte Friedrich Schlegel schon an seinen Bruder geschrieben: „Im Hamlet scheint alles Äußre wie aus dem Geist hervorgekeimt. Sonst war bei Shakespeare die äußre Hülle oft ehe da als der Geist, der in eine Geschichte oder Legende, die ihm Anlaß gab, erst hineingebildet wurde“[2]). Ähnlich, wenn auch in anderer Terminologie, unterscheidet Caroline im Romeo einen rohen Plan und einen feinen. Unter dem rohen Plan versteht sie die Fabel, den Stoff oder „den Leib“, wie Friedrich Schlegel gesagt hatte. „Der feine Plan“ aber ist „der Geist“, ist „die eigenste Schöpfung des Künstlers“. Durch diesen künstlerischen Schöpfergeist erhält der rohe Stoff erst seine „*wahre Einheit*“. Caroline führt dies weiter aus, indem sie sich den schaffenden Shakespeare vor Augen rückt. Shakespeares Technik oder „Behandlung“, wie sie es nennt, ist ein rein geistiges Verfahren und weiß nichts „von einer gewissen Ökonomie (vortrefflicher) neuerer Stücke... Er war so freigibig wie die Natur, der man zuweilen auch müßige Rollen und unnötige Begebenheiten vorwerfen möchte... Und doch pflegt man, je tiefer man in den Gang eines Shakespeareschen Stücks eindringt, desto mehr Harmonie und Notwendigkeit, so daß man sich zuletzt nichts nehmen lassen mag, zu entdecken.“ Shakespeares Kunst ist also ein Ringen des Geistes mit

[1]) Vgl. Werke VII 70 und Waitz: „Caroline“ I 197—202.
[2]) Walzel 96.

dem jeweiligen rohen Stoffe, der von innen heraus die ihm entsprechende Form erhält. — Bei Carolinens Worten sehen wir Shakespeare vor uns, wie er mit erleuchtetem Künstlerauge schöpferisch in den lockeren Stoff hineingreift, ihn hierhin, dorthin nach Maß und Gebühr verteilt, ihn mit seinem Geiste bis ins Innerste durchdringt und ihn nach allen Richtungen hin mit seiner poetischen Weltanschauung in Einklang setzt, bis schließlich das Ganze in jedem Atom den Stempel seines Genius trägt: „So wie Hamlet jetzt ist, ist er Shakespeares eigenste Schöpfung ... Sollte nicht eben die Fremdheit des rohen Stoffes zu Schönheiten Anlaß geben, indem das weniger Zusammenhängende" des Stoffes „durch die Behandlung erst wahre Einheit gewinnt? und diese, wo sie sich mit scheinbaren Widersprüchen zusammen findet, bringt den wundervollen Geist hervor, dem wir immer neue Geheimnisse ablocken und nicht müde werden, ihn zu ergründen." Was aber die Charaktere anbetrifft, so sind auch sie nur Mittel zum Zweck: sie „helfen der Geschichte nach und bringen die lebendigste Wahrscheinlichkeit hinein". Damit rückt das Schlagwort des Sturmes und Dranges, nach dem das Shakespearesche Drama „Charakterdrama" war, in neue Beleuchtung. Die Charaktere sind nach romantischer Ansicht im Shakespeareschen Drama nicht Hauptzweck. Sie dienen, wie auch die Leidenschaften, nur dem Zwecke des Ganzen. Der Zweck aber ist — dies ist schon bei Caroline klar, wird aber dann von Wilhelm Schlegel näher erläutert — die *Durchgeistigung* eines rohen Stoffes. Erst in Carolines Ausführungen wird uns und wird vielleicht den Romantikern selbst klar, was sie eigentlich unter dem Schlagwort von der „höheren Organisation", vermittels dessen Goethes Hamlet-

bearbeitung abgelehnt worden war, verstanden. Erst jetzt wird es ihnen möglich, mit Berechtigung und Bewußtsein dieser organischen Form, welche Geist ist, die bloß mechanische („ökonomische"), welche verständige Fertigkeit, technische Geschicklichkeit ist, entgegenzustellen.

In diesem Sinne schreibt Wilhelm Schlegel in seiner Abhandlung: „Daß Shakespeare sowohl durch bestimmte und leicht übersehbare Begrenzung der Handlung, als durch eine nicht nur die Teilnahme, sondern auch die Neugier spannende Verflechtung den *bloß technischen* Forderungen an den *Mechanismus* des Dramas hier mehr Genüge geleistet hat, als er meistens pflegt, ist ein *fremdes und zufälliges* Verdienst." Schiller aber, dem die dieser Bemerkung zugrunde liegende Ansicht von einer organischen Durchgeistigung des Stoffes nicht geläufig ist, streicht, als er das Manuskript zur Aufnahme in die Horen prüft, diese Stelle an und läßt durch Goethe sagen, daß er die Stelle beanstandet habe, „indem von Verwicklung und Auflösung, den *Haupterfordernissen* eines guten Dramas, als von einem fremden, zufälligen Verdienste gesprochen ist"[1]). Schlegel ist damals schon zu piquiert auf Schiller, als daß er sich des längeren aussprechen möchte. Achselzuckend greift er zu den bekannten Schlagworten vom französischen Kunstrichter und regelmäßigen Trauerspiel, um die Stelle zu retten: „Ich meinte nur diejenige Beschaffenheit der Verwicklung und Auflösung im Romeo, die vielleicht einen französischen Kunstrichter bewegen würde, es unter Shakespeares Stücken am ersten für ein beinahe regelmäßiges Trauerspiel zu erklären"[2]).

[1]) Schrift. der Goethe-Gesellschaft XIII 1.
[2]) Preußische Jahrbücher 1862, 215.

In der Abhandlung selbst aber betont er mit vollem Nachdruck, wie gerade dadurch, daß Shakespeare einen fremden Stoff so beibehalten und dramatisch verwerten *konnte* und *wollte*, der Beweis geliefert sei, daß er feinere, *geistigere* Begriffe von der dramatischen Kunst, als man gewöhnlich annehme, gehabt haben müsse[1]). Denn an Erfindungsgabe habe es Shakespeare nicht gefehlt. Vielleicht sei es gerade die Überfülle gewesen, wie sie seinem Genius aus dem ganzen Reiche freier Erfindung entgegenströmte, die ihn bewogen habe, sich an das beschränkte Gebiet eines gegebenen Stoffes zu halten. Er bedurfte „vielleicht einer äußeren Umgrenzung, um sich der Freiheit seines Genius wohltätig bewußt zu werden". „Gesetzt aber auch alle Umstände, bis auf die Klötze, die Capulets Bedienter zur Bereitung des Hochzeitsmahles herbeischleppt, wären ihm fertig geliefert und ihre Beibehaltung vorgeschrieben worden, so würde es desto bewunderungswürdiger sein, daß er mit gebundenen Händen Buchstaben in Geist, eine handwerksmäßige Pfuscherei in ein dichterisches Meisterwerk umzuzaubern gewußt"[2]). —

Von nun an war es klar, daß jedem weiteren Eindringen in die Shakespearesche Technik die Frage nach dem Stoffe, der Quelle, vorangehen mußte. Denn Shakespeare unterwirft sich seinem Stoff[1]); aber er unterwirft sich ihm nur, um ihn bis ins kleinste geistig zu beherrschen und zu beleben[3]).

Damit war die hervorragende Wichtigkeit des Quellenstudiums dargetan. Wilhelm Schlegel zeigt

[1]) Werke VII 70.

[2]) Ib. 75 f.

[3]) Vgl. Schellings spätere Definitionen: Wissen ist Hineinbilden von Stoff in die Form; Handeln ist Hineinbilden von Form in den Stoff; Kunst ist Durchdringung beider.

am Romeo mit staunenswerter Geschicklichkeit, von wieviel Nutzen für das Verständnis Shakespeares eine eingehende Vergleichung der einzelnen Dramen mit ihren Quellen sein kann. Dies ist auch sein endgültiger Standpunkt geblieben. Noch 1839 macht er ihn Tieck gegenüber wieder geltend: „Nichts kann die tiefsinnige Kunst des Dichters und die schöpferische Kraft seines Genius in ein helleres Licht setzen, als wenn man den Stoff seiner Dichtungen, sei es nun wahre oder apokryphe Geschichte, Novelle, Feen- oder Zaubermärchen, Volkssage usw., mit dem vergleicht, was dieser poetische Alchimist daraus gemacht hat“[1]). Friedrich Schlegel sagt dies so: „Wunder nimmt's gewiß niemand, daß der Sinn für reine Novellen fast nicht mehr existiert. Doch wäre es nicht übel, ihn wieder zu erwecken, da man unter andern die Form der Shakespeareschen Dramen ohne das wohl nie begreifen wird“[2]). Tiecks Ausführungen in den kritischen Schriften und im Phantasus[3]) sind Variationen zu diesem Thema.

An der Hand der Erkenntnis, daß Shakespeares bewußtes künstlerisches Schaffen sich am einfachsten und klarsten durch ein genaues Quellenstudium nachweisen läßt, werden die Romantiker die Schöpfer einer neuen bedeutsamen Richtung der Shakespeareliteratur in Deutschland: der Shakespeareliteratur als *Wissenschaft*, die sich als solche bald die Universitäten erobert[4]). Den Anfang damit hat Wilhelm Schlegel mit dieser wundervollen Abhandlung über Romeo und Julia gemacht, indem er die feinen und *geistigen Ab-*

[1]) Werke VII 288.
[2]) Athen.-Fragm. 383. 41.
[3]) Krit. Schrift. III 90—93; Phantasus I 171.
[4]) Vgl. Brandl: „Englische Philologie“ in: „Die deutschen Universitäten“. Berlin 1803.

sichten Shakespeares, seine tiefe, dramatische Kunst an der *Quelle* nachwies. Schlegels Spuren folgen alle jene großen Werke über Shakespeare, die von der Analyse der einzelnen Dramen ausgehen, um mit dem Gesamtbild der Werke zugleich eine Darstellung des Shakespeareschen Genius zu geben. Gervinus, der so scharf gegen die Romantiker polemisiert, verdankt ihnen vielleicht am meisten. Auch die englische Shakespeareliteratur ist auf Schlegels Wegen Wissenschaft geworden. Ein Buch wie Dowdens „Shakespeare, a critical study of his mind and art" wäre ohne die romantische Shakespeareliteratur, besonders ohne Wilhelm Schlegels Romeo-Aufsatz und seine dramatischen Vorlesungen wohl nicht in England entstanden.

Deshalb soll aber keineswegs geleugnet werden, daß die Romantiker später mit ihrem Betonen der künstlerischen *Absichtlichkeit* Shakespeares gelegentlich zu weit gegangen sind; z. B., wenn Wilhelm Schlegel es unternimmt „darzutun, daß Shakespeares Anachronismen mehrenteils geflissentlich und mit großem Bedacht angebracht sind"[1]); oder wenn er zur Entschuldigung der Wortspiele neben vielem Trefflichen, was er darüber zu sagen weiß, anführt, daß solche „in Sprachen, die eine große Menge Homonymen haben, beinahe schwerer zu vermeiden als aufzusuchen" sind[2]).

Damit sind wir bei dem Jahre 1797 angelangt. Jetzt erfolgt die entscheidende Wendung: Die Romantiker treten zu einer eignen „Schule" zusammen, gründen eine eigene Zeitschrift und im Zusammenwirken werden eigene, bestimmte Ansichten vertreten und verfochten. Der hauptsächliche Grund für alles, was jetzt in ihrer

[1]) Dram. Vorl. III 43 f.
[2]) Ib. 66.

Theorie in Gegensatz zu ihren früheren Zielen und Ideen tritt, liegt in der philosophischen Wendung von Kant zu Fichte und zu Schelling. Damit wird der Widerspruch gegen Schiller unvermeidlich. Denn Schiller baut seine Ästhetik auf dem auf, was den Grundzug des Kantschen Systems ausmacht, auf dem Gegensatz zwischen einer höheren Welt und einer niederen: Die höhere Welt ist die Welt der Dinge-an-sich, an die der Mensch mit seinem Verstand und seinen Sinnen nie heran kann, die sich ihm aber doch intuitiv im ethischen Gesetz, in der Stimme des Gewissens, dem kategorischen Imperativ erschließt. Die niedere Welt ist die Welt der Erscheinung, wie sie sich der Mensch nach den Gesetzen seiner Sinne und seines Verstandes selbsttätig vorstellt, ohne je erforschen zu können, ob sie mit dem, was die Erscheinung verursacht, mit der Welt der Dinge-an-sich, übereinstimmt. — Dieser Gegensatz (mag er nun für das *Weltbild* zu fassen sein, wie er will) macht aus dem *Menschen* ein Doppelwesen, teilt seine Wesenheit in eine höhere Natur der Freiheit und eine niedere der Unfreiheit. *Frei* ist — nach Kant — der Mensch, soweit er in sich *allgemeingültige* ethische Prinzipien empfindet und nach ihnen handelt; unfrei ist er, soweit er bloß natürlich-sinnlich oder logisch verstandesmäßig die Welt empfindet und auffaßt und in ihr handelt. Diesen Gegensatz von höherer Natur (Vernunft) und niederer Natur (Sinnlichkeit und begriffliches Denken) akzeptiert Schiller. Auch er empfindet sich in seiner Natürlichkeit als unfrei und nur ethisch-vernünftig als frei. Auch er empfindet ein allgemeingültiges, übernatürliches, *ethisches Gesetz* als das leitende Moment der menschlichen Entwicklung, dessen höchstes Ziel und höchste Vollendung dem Menschen als „Ideal" vorschwebt. Nur ein *Mittel zu diesem Ziel* ist ihm die

Kunst; ihre höchste Aufgabe ist: das „Ideal", das an sich ewig „unerreichbar" ist, der Menschheit zu veranschaulichen und so die höhere Natur des Menschen auf Kosten der niederen zu entwickeln. *Seine Ästhetik stellt sich bewußtermaßen in den Dienst der Ethik.* — Die Kunst ist es, die

„. . . . die befleckende Begierde
Von deinem zarten Busen abgewehrt,
Die Gütige, die deine Jugend
In hohen Pflichten spielend unterwies
Und das Geheimnis der erhabnen Tugend
In leichten Rätseln dich erraten ließ."

Nach Schiller und nach Kant *befreit* die Kunst, weil sie den Menschen auf ein Gebiet erhebt, wo sich der Widerspruch zwischen Sinnlichkeit und Geistigkeit in freiem Spiele aufhebt; weil sie ihm im Symbol jene „ideale", ethische Vollkommenheit, die er nur als strenges Gesetz und dunkle Stimme in der Brust empfindet, als lichte *Schönheit* veranschaulicht:

„Was erst, nachdem Jahrtausende verflossen,
Die alternde Vernunft erfand,
Lag im Symbol des Schönen und des Großen
Voraus geoffenbart dem kindischen Verstand.
Ihr holdes Bild ließ uns die Tugend lieben."

Durch diese Liebe zur Tugend wird der Mensch den Qualen seines beschränkten Erdendaseins entrückt, er wird auf Momente über die Zeit und Menschlichkeit erhoben, er wird:

„Erquickt von ruhigeren Freuden,
Die aus der Ferne nur ihn weiden,
Die seine Gier nicht in sein Wesen reißt,
Die im Genusse nicht verscheiden."

So drückt Schiller in seinen „Künstlern", mit dichterischer Anschaulichkeit das aus, was Kant später als das interesselose Wohlgefallen in der ästhetischen Be-

trachtung bezeichnete[1]). Grundgedanke dieser Ästhetik ist, daß nicht das *individuelle* Interesse oder Bedürfnis, sondern das *allgemein*gültige ethische Ideal das innerste Wesen und das Wertvolle in der modernen Kunst ist.

Hiermit sind die Romantiker auf Grund ihrer neuen Weltanschauung so wenig wie möglich einverstanden. Sie wollen weder auf das Individuelle noch auf das Allgemeingültige verzichten. Sie wollen auch nicht dem einen eine höhere Wertstufe als dem anderen einräumen oder das Individuelle in der Kunst in den Dienst einer allgemeingültigen „Tugend" stellen. Sie wollen verschmelzen, was sich als Widerstreit in Schillers Ästhetik und Kants Ethik darstellt. Nicht nur persönliche Gründe, auch sachliche Gegensätze verursachen den Antagonismus zwischen Schiller und den Brüdern Schlegel. Die romantische Philosophie kennt nur eine *einheitliche Welt*, in der die Natur eine wundervolle Darstellung des Geistes und der Geist eine unsichtbare Natur ist. In dieser Welt sind alle Einzeldinge zugleich auch *Welteinheiten*, denn in allen ist die Welteinheit schöpferisch lebendig. „In keinem einzelnen Produkte kann diese universelle Schöpferkraft erlöschen"[2]), sagt Wilhelm Schlegel: „Denn jedes Ding stellt zuvörderst sich selbst dar, d. h. es offenbart sein Inneres durch sein Äußeres, sein Wesen durch die Erscheinung; demnächst das, womit es in näheren Verhältnissen steht und Einwirkungen davon erfährt;

[1]) Es kann hier natürlich nicht meine Aufgabe sein, zu zeigen, worin und wie Schiller sich von Kant unterscheidet. Es kommt mir hier nur auf die Punkte der Schillerschen Ästhetik an, die in Widerspruch zu der romantischen Ästhetik treten und einen Gegensatz zwischen Schiller und den Romantikern in der Auffassung der Shakespeareschen Kunst herbeiführen.

[2]) Deutsche Lit.-Denkm. 17: 102.

endlich ist es *ein Spiegel des Universums*“[1]). Die Romantiker kennen folglich auch in der Menschennatur keine natürlich-sinnliche und intellektuelle Gebundenheit im Gegensatz und in Widerspruch zur ethischen Freiheit, sondern sie empfinden sich in ihrer ganzen natürlichen und geistigen Wesenheit als geschlossene Einheit, als organische Universalität, als Spiegel der All-Einheit. Auch in ihren natürlichen Trieben, die Kant und Schiller als die niedere Hälfte der Menschennatur betrachten, sehen sie die Schönheit und Größe des Weltenlebens, sehen oder ahnen sie den alles Seiende harmonisch in sich fassenden ursprünglichen Geist. In ihrer Welt ist nicht ein ethisches Gesetz, ein kategorischer Imperativ die höchste Offenbarung einer übernatürlichen Freiheit, sondern sie sehen überall und in allen Einzeldingen nur die einheitliche, harmonische Selbstoffenbarung der freien Welt-„Intelligenz“[2]) in Schönheit und Poesie, die als Schöpfer und Geschöpf zugleich ein „ewig sich selbst bildendes Kunstwerk“[3]) ist. „Wenn die Welt auch eben nicht die beste oder die nützlichste sein mag“, sagt Friedrich Schlegel zu seiner Lucinde, „so weiß ich doch, sie ist die schönste.“ In dieser Welt gibt es für den einzelnen wie für die Menschheit folglich nicht ein ethisches, unerreichbares „Ideal“ als höchstes Ziel, sondern das höchste Ziel ist die Entfaltung aller in ihm liegenden Keime in vollkommener Freiheit zu *individueller* und damit *zugleich allgemeiner* Harmonie. Denn alles ursprünglich Natürliche ist auch zugleich allgemeingültig, ethisch und ästhetisch. Unmoralisch und unästhetisch aber ist jeder Zwang, der die freie, natürliche Entfaltung irgend einer Kraft

[1]) Ib. 93.
[2]) Deutsche Lit.-Denkm. 17: 102.
[3]) Minor II 364.

der Menschennatur hindert. Denn diese entfaltet sich, falls sie nicht durch fremde Einflüsse verkrüppelt wird, zu einer organischen Individualität. Sie ist als solche eine unverletzliche Einheit und ein Spiegel der Welteinheit. Nach dieser Anschauung ist die *Kunst* natürlich nicht ein *Mittel*, um eine Zweiheit oder Entzweitheit in der Menschennatur zu überwinden, sondern sie will uns im Gegenteil von dieser weltweiten, hohen, tiefen, reichen, harmonischen Einheitlichkeit der Menschennatur und des Universums einen Begriff geben, eine Anschauung vermitteln. Sie ist nach romantischer Anschauung die Darstellung und Offenbarung der harmonischen Einheitlichkeit, Zusammengehörigkeit, Geistigkeit aller Dinge, alles Seienden, und vor allem auch der Menschennatur. Zweck der Kunst ist nicht die „Erziehung des Menschen" zur ethischen Vollendung, sondern die Kunst ist *Selbstzweck*, wie die Welt; sie ist „überschwenglich und absolut", sagt Wilhelm Schlegel, denn in ihr liegt „die große Wahrheit, daß eins alles und alles eins ist". Sie „versenkt uns in das Universum, indem sie es als ein Zauberreich ewiger Verwandlungen, worin nichts isoliert besteht, sondern alles aus allem durch die wunderbarste Schöpfung wird, in uns sich bewegen läßt"[1]). Für die Romantiker tritt die Ethik in den Dienst der Ästhetik. —

Nur von dem Gesichtspunkt dieses philosophischen Unterschiedes der Weltauffassung aus läßt sich — nach meiner Meinung — das Wesen von romantischer und klassischer Ästhetik wirklich begreifen und klar machen. Er bedingt ihre Verschiedenheit; er bedingt auch ihre Übereinstimmung: Die Klassiker und die Romantiker sind *Idealisten;* Schiller — und Goethe soweit er mit

[1]) Deutsche Lit.-Denkm. 17: 92 f.

Schiller geht — sind *dualistische*, die Romantiker sind monistische Idealisten. Beide Parteien halten den Entwicklungsgedanken fest. Für Schiller entwickelt sich die Menschheit aus Niedrigkeit zur Hoheit; für die Romantiker entfaltet sie nur eine ihr als Keim angeborene immanente Göttlichkeit, Schönheit. Dem entsprechend ist für Schiller das Ziel (Erreichung des Ideals) der Sinn der Entwicklung und des Lebens, für die Romantiker ist die Entfaltung Selbstzweck und das Leben in jedem Moment gleich wertvoll.

Daneben ist *eins* von größter Bedeutung: Goethes Person und Kunst. Goethe bleibt auch nach dieser Wendung zu Fichte und Schelling und Abwendung von Kant und Schiller für die Romantiker das große Genie, das Morgenrot einer neuen Zeit, ein lebendes Beispiel für das, was sie erstreben und lehren. Und in der Tat steht Goethes Wesen und Gedankenwelt der Weltanschauung der Romantiker näher, als er oft selbst meint. Denn Goethe ist seiner innersten Natur nach kein Kantianer, sondern Naturphilosoph wie Schelling. Wo sich prinzipielle Gegensätze zwischen ihm und der Romantik geltend machten, liegt es daran, daß Goethe nicht „über das Denken" „denken" wollte, daß er nicht bis zum Begriff der Identität von Natur und Geist mitging, sondern sich bei dem Gedanken der „Weltseele" beruhigte. — Dennoch hat Goethe die Verschiedenheit seiner Anschauungen von denen der Romantiker mit Recht klar betont. Der Unterschied beruht (I.) auf Goethes Anlehnung an die Grundideen der Schillerschen Ästhetik, was eigentlich mit den Gedanken Goethes in den Gedichten: „Gott und Welt" und denen, die K. P. Moritz 1788 in seinem Sinne vertrat, nicht recht zusammenstimmt; (II.) auf seiner Vorliebe für die griechische Kultur.

Mit der Erkenntnis der einheitlichen, organischen Entfaltung und Geistigkeit der Welt hat das Griechentum seine bindende Autorität für die romantische Ästhetik verloren. Anhänger einer Philosophie, die eine immer heller und deutlicher werdende Entfaltung des ursprünglichen Geistes lehrte und diese ewige Selbstoffenbarung des Geistes als den Sinn alles Seins auffaßte, konnten konsequenterweise nicht in der Vergangenheit eines fremden Volkes die Ideale der zukünftigen Entwicklung sehen. An Stelle der Verherrlichung der Vergangenheit tritt deshalb jetzt bei den Romantikern die Freude an der lebendigen Gegenwart, an Stelle des Strebens nach objektiver „Griechheit" das Streben nach Entfaltung individueller und nationaler Eigenart, an Stelle der Sehnsucht nach der „edlen Einfalt und stillen Größe der Griechen" die Faustische Sehnsucht, das Leben der *ganzen* Welt in die eigene Brust zu fassen, Licht und Schatten, Tod und Leben, Himmel und Hölle im eigenen Herzen zu vermählen und in der Dichtung zu großen Versöhnungshymnen zusammenzustimmen. So macht *der klassische „Sophokles"*, dessen Dramen Friedrich Schlegel im „Studium" als „natürliche Bildungen" oder „technische Welten" ansah und als den Höhepunkt aller Kunst bezeichnete, *Shakespeare Platz*, dessen Werke „höhere Organismen" oder „Individuen"[1]), Spiegel des Weltalls und Offenbarungen der geistigen All-Einheit sind. An Stelle der „Reinheit" der klassischen Form tritt so die organische Fülle und Geistigkeit der romantischen Form.

Unbekümmert um den Widerspruch, in den er dadurch mit seinen früheren Anschauungen und Äußerungen kommt, verkündigt Friedrich Schlegel dieses neue ästhe-

---

[1]) Minor II 381, 25.

tische Glaubensbekenntnis ganz laut. Schon ein Jahr nach dem Erscheinen des „Studiums" spottet er über seine dort niedergelegten Thesen: „Mein Versuch über das Studium der griechischen Poesie ist ein manierierter Hymnus in Prosa auf das Objektive in der Poesie"[1]. „Die revolutionäre Objektivitätswut meiner frühern philosophischen Musikalien . . ."[2] Gleichzeitig werden die Alten ihrer hohen Würde ausdrücklich entkleidet.

1797 heißt es (Lyceum-Fragment 60): „Alle klassischen Dichtarten in ihrer strengen Reinheit sind jetzt lächerlich." Warum? Streng sein heißt: nicht frei sein; und rein sein heißt: nicht universell-vielseitig sein. Und in demselben Sinne spricht ein anderes Fragment: „Die Alten sind weder die Juden, noch die Christen, noch die Engländer der Poesie. Sie sind nicht ein willkürlich ausgewähltes Kunstvolk Gottes; noch haben sie den alleinseligmachenden Schönheitsglauben; noch besitzen sie ein Dichtungsmonopol"[3]. — Trotzdem ist dies keineswegs eine endgültige Absage an die Alten. Sie behalten ihren hohen geschichtlichen und künstlerischen Wert. Nur als bindende Vorbilder der Neueren (wie Goethe dies wollte) oder als Prototypen der zukünftigen Entwicklung (wie Schiller sagte) dürfen sie nicht mehr gelten. Denn erstens haben die Neueren etwas Eigenes, was sie über die Griechen *entwicklungsmäßig* hinaushebt: „In den Alten sieht man den vollendeten Buchstaben der ganzen Poesie: in den Neuern ahnet man den werdenden Geist"[4]. „Die Alten sind Meister der poetischen Abstraktion: die Modernen haben mehr

[1]) Lyc.-Fragm. 7.
[2]) Lyc.-Fragm. 66.
[3]) Ib. 91.
[4]) Lyc.-Fragm. 93. Hierin berührt sich Friedrich Schlegel wieder mit Schiller und mit seiner eigenen früheren Anschauung.

poetische Spekulation“[1]). Zweitens kann man aber das *Ziel* der zukünftigen Entwicklung überhaupt nur ahnen, aber nicht bestimmt charakterisieren, wie Friedrich Schlegel im „Studium“ und Schiller in dem Aufsatz „Über naive und sentimentalische Dichtung“ getan hatten, denn „nur der *vollendete* Geist könnte Ideale organisch denken“[2]). Aber, „die romantische Dichterart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigenstes Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann... Nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen“[3]).

Ebensowenig, wie die Griechen ein Muster, ist also das „Ideal“ — wie es Schiller versteht — ein *Ziel* der Poesie. Die erste Aufgabe für den Künstler heißt weder nach der Natürlichkeit der Griechen (naiv), noch nach einem *fernen Ideal* streben (sentimental), sondern sein innerstes Wesen, alle in ihm lebenden Kräfte in seinen Werken in möglichster Freiheit zu entfalten und zu gestalten. Damit ist die Einteilung der Poesie in naive und sentimentalische Dichtung, wie die in objektive und interessante (im „Studium“) verworfen. Der wahre Künstler ist weder naiv noch sentimental, sondern er trägt die Merkmale beider Gattungen organisch in höherer Einheit in sich. Dies ergab sich schon aus dem Geniebegriff, und in Anschluß an diesen wendet sich auch Wilhelm Schlegel gegen Schillers Auffassung vom „Ideal“. „Nach dieser Erweiterung des Begriffes Genie“, sagt er, „die aber keine Vervielfachung, sondern vielmehr eine Zurückführung auf höhere Einheit ist, brauchen wir gewiß keine *fremde Kraft* mehr herbeizurufen, um das Ideal zustande zu bringen. Viel-

[1]) Ib. 107.
[2]) Athen.-Fragm. 412.
[3]) Ib. 116.

mehr sehen wir ein, daß *dieses* [das Ideal] *notwendig von jenem* [dem Genie] *erschaffen werden muß;* wir begreifen eines aus dem andern: *denn eben die energische Harmonie der menschlichen Natur, die sich im Genie subjektiv in geistiger Tätigkeit äußert, objektiv gemacht, zur Erscheinung gebracht, ist das Ideal*“ [1]). —

Wie gesagt, eignet sich die Philosophie der Romantiker besser, Goethes harmonischer Einheitlichkeit, seiner Sinnenfreudigkeit, seinem weiten, alles umfassenden Blicke gerecht zu werden, als der Kantsche Rigorismus, der Schillers Ästhetik bedingt und Kunst und Natur als entgegengesetzte Wirksamkeiten auffaßt. Ja, es handelt sich den Romantikern oft geradezu darum, Goethes Kunst hoch über die Schillers zu stellen, Goethe gegen Schiller auszuspielen. Dennoch hat Goethe, soweit er philosophisch das Wesen der Kunst festlegte, dies in seinen späteren Jahren stets in Anschluß an Schillers Ästhetik getan: „Die Natur ist von der Kunst durch eine *ungeheure Kluft* getrennt“, sagt er ausdrücklich in den Propyläen [2]). Er hat auch später sich selbst stets unter dem Gesichtspunkt von „naiver und sentimentalischer Dichtung“ gesehen und sich von diesem Gesichtspunkt aus auch mit Shakespeare verglichen [3]). Demzufolge tritt Shakespeare als „naiver“ Dichter neben die Griechen, während Goethe als einzigartiges Phänomen einen sentimentalen Stoff in naiver Weise bearbeitet. — Die Romantiker bekämpfen von Anfang an diese „oberflächliche“ Art, mit der man Shakespeares Dramen einfach als Natur oder „naiv“ bezeichnete und ihnen das höchste Lob zu spenden meinte, wenn man sie neben Homers Epen stellte.

---

[1]) Deutsche Lit.-Denkm. 17: 84 (vgl. Tieck: Krit. Schrift I 83).
[2]) Sämtl. Werke (Hempel) Bd. 28, 13.
[3]) Ib. 323: Antik u. modern.

Mit Konsequenz halten sie daran fest, daß Shakespeare der *Neuzeit* angehöre und als *moderner Künstler* verstanden werden müsse; daß man ihn und seine Zeit vorläufig noch gar nicht genug kenne und man die Begriffe Kunst und Natur sich noch gar nicht genügend philosophisch klar gemacht habe, um ein abschließendes Urteil über Shakespeares Stellung in der Kunstgeschichte zu haben. Hatte Frd. Schlegel im „Studium" die „voreilige" Art getadelt, mit der man Shakespeares Dramen als „inkorrekt" bezeichnete, so heißt es jetzt um 1797 ausdrücklich, daß die Frage: „Soll man Shakespeares Werke als Kunst oder als Natur beurteilen?" nicht beantwortet werden *kann* „ohne die tiefste Spekulation und die gelehrteste Kunstgeschichte"[1]). Und diese Frage ist es in der Tat, die Frd. Schlegel in den folgenden Jahren (1798—1800) unausgesetzt beschäftigt, und an deren Hand er bis in die untersten Gründe der ästhetischen Spekulation vordringt. — Was ist Poesie überhaupt? so fragt er. Und nachdem sich ihm für das Wesen der Poesie eine befriedigende Definition erschlossen hat, lösen sich ihm auch die Fragen: Was ist Kunstpoesie und was ist Naturpoesie? Ist Shakespeares Dichtung zur Kunst- oder Naturpoesie gehörig?

Was ist Poesie? — Die Antwortet lautet: Poesie im ersten ursprünglichsten Sinne ist nicht etwas, was der Mensch schafft, sondern eine Äußerungsart, eine Erscheinungsweise der lebendigen, göttlich-geistigen All-Einheit. Überall, wo wahres Leben sich liebend bildet, wo ursprüngliche Weltkräfte sich regen, ist Schönheit, ist Poesie. Das Alleben des einheitlichen Weltorganismus ist zugleich der erste Ursprung und die tiefste Quelle aller Poesie und Schönheit: Was sind

[1]) Lyc.-Fragm. 121.
[2]) Minor II 339 f.

alle „die künstlichen Werke oder natürlichen Erzeugnisse, welche die Form und den *Namen von Gedichten* tragen . . . gegen die *formlose* und *bewußtlose Poesie*, die sich in der Pflanze regt, im Lichte strahlt, im Kinde lächelt, in der Blüte der Jugend schimmert, in der liebenden Brust der Frauen glüht? Diese aber ist die *erste, ursprüngliche*, ohne die es gewiß *keine Poesie der Worte* geben würde. Ja, wir alle, die wir Menschen sind, haben immer und ewig keinen andern Gegenstand und keinen andern Stoff aller Tätigkeit und aller Freude, als das eine Gedicht der Gottheit, dessen Teil und Blüte auch wir sind — die Erde." Hier geht Friedrich Schlegel über alle hinaus, die von Plato bis zu seiner Zeit über das Wesen der Poesie nachgedacht hatten und Definitionen davon gegeben hatten. Selbst Herder, Schiller und Goethe hatten das Wesen der Poesie nur in der *menschlichen* Natur und — im engeren Sinne — nur in der dichterischen Natur des Künstlers gesucht. Für Friedrich Schlegel gibt es auch ohne den Menschen Poesie, denn sie ist zuerst und ursprünglich ein Lebenselement, besser gesagt: eine Lebensäußerung des einheitlichen, geistigen Weltorganismus. Sie ist der „Glanz" und „Schimmer", der „Schein", der über alles natürliche Leben und Sein ausgegossen ist; sie ist das unsagbare Etwas, das uns beim Sonnenuntergang ergreift oder aus der Pracht der Rose zu uns spricht. Sie ist die Macht der Schönheit und der Stimmung, die in allen Naturgewalten lebt, die wir fühlen, ohne sie zu begreifen. Für die Romantiker ist die Schönheit ein „ewiges, transzendentales Faktum"[1]). „Und die Liebe ist selbst nichts als die höchste Naturpoesie"[2]). Tieck erzählt: Novalis

[1]) Athen.-Fragm. 256.
[2]) Nov. I 121.

wollte im Ofterdingen „das eigentliche Wesen der Poesie aussprechen und ihre innerste Absicht erklären. Darum verwandelt sich Natur, Historie, der Krieg und das bürgerliche Leben mit seinen gewöhnlichsten Vorfällen in Poesie, *weil diese der Geist ist, der alle Dinge belebt*“ [1]).

Da nun der Geist der Poesie in allen Dingen lebt, so wird er besonders auch in der höchsten Blüte der Welteinheit, in der Menschheit, gegenwärtig und wirksam sein [2]). Jedes liebende Wort, alle Liberalität des Umgangs, alle Schönheit des Stils, alle Anmut in Reden, Bewegungen und Handeln gehen auf ihn zurück [3]); kurz, „alles was kräftig, treffend und groß ist in dem Leben handelnder oder liebender Menschen, wenn gleich sie nichts wissen von den Namen der Wissenschaften und Künste ist Eingebung jenes Weltgeistes“ [4]). In allen Menschen lebt also, soweit sie natürlich sind, auch die Naturpoesie der Welt, wenn sie auch nie ein Gedicht in ihrem Leben zu dichten vermögen.

In dem Genie aber, dem höchsten Ausdruck der Menschheit und der Welt, wird auch diese tiefste, ursprünglichste Quelle der Naturpoesie am lebhaftesten sprudeln; und das größte Genie, Shakespeare, wird auch die größte Fülle der *Naturpoesie* in sich schließen. In diesem Sinne heißt es: „Der Humor eines Swift, eines Sterne . . . ist Naturpoesie“; aber was ist der Witz eines Sterne gegen den „göttlichen Witz, die Phantasie eines *Shakespeare?*“ [5])

Das, was wir gewöhnlich „Poesie“ nennen, ist eigentlich nur das Bestreben der Menschen, diese ursprüng-

---

[1]) Ib. 181 f.
[2]) Minor II 327.
[3]) Athen.-Fragm. 430.
[4]) Minor II 326, 5. Vgl. Deutsche Lit.-Denkm. 17: 90 ff.
[5]) Minor II 369.

liche Poesie oder Schönheit des All-Lebens in Worten festzuhalten und darzustellen. Der Mensch versucht das, was er nur im Gefühl mit seinem geistigen Sein als „den heiligen Hauch" der Schöpfung empfindet, in Werken zu verkörpern, darzustellen. Dieses angeborene Bestreben ist der *Kunst*trieb des Menschen. Auch in diesem dem Menschen angeborenen Kunsttrieb sehen die Romantiker den Beweis, daß die Weltenkraft eine ästhetische ist. — Kunst und Natur sind also keine Gegensätze, sondern sind im letzten Grunde innigst verwandt: In der *Natur*, der *Wirklichkeit* und besonders im genialen Dichter ist das All-Leben in seiner Tiefsinnigkeit und Schönheit lebendig gestaltet. In der *Kunst* haben wir das angeborene Bestreben des Dichters, die Poesie, die in ihm lebt, und die er überall, kraft seines erleuchteten Dichterauges und seines höheren geistigen Standpunktes in der Natur wahrnimmt, auch seinerseits zu gestalten. *Die Kunst ist der Versuch, den allgegenwärtigen Geist der Poesie durch den Buchstaben zu binden.* Ohne die göttlich-gewaltige Wirklichkeit könnte es keine Darstellung derselben in menschlicher Poesie geben. Je näher also eine Darstellung der Wirklichkeit kommt (d. h. dem All-Lebens, nicht der Alltäglichkeit), desto poetischer wird sie sein. Freilich ganz wird es ihr nie gelingen, die ganze Schönheit der Wirklichkeit festzuhalten: „Alle heiligen Spiele der Kunst sind nur *ferne* Nachbildungen von dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst bildenden Kunstwerk"[1]). „Mir hat sich sehr oft die Bemerkung aufgedrungen, daß die Poesie das höchste Wirkliche durchaus nicht erreiche, und ich wunderte mich dann, überall das Gegenteil zu hören, bis ich einsah, daß es wohl ein bloßer Wortstreit

[1]) Minor II 364.

sein möchte, und daß sie unter der Wirklichkeit das Gewöhnliche und Gemeine verstehen, dessen Dasein man so leicht vergißt,“ [1]) das ist die ausdrückliche Meinung Friedrich Schlegels und Novalis' [2]).

Schiller liegt eine derartige Auffassung des Begriffes der Wirklichkeit natürlich fern, wenn er dem modernen Dichter, der kraft seiner vorgeschrittenen Kultur das Arkadien griechischer Naivität verlassen hat, „die Erhebung der Wirklichkeit zum Ideal“ zur Aufgabe macht. Wie Kant es dem Menschen zur Pflicht machte, die menschliche Natürlichkeit durch die Unterwerfung der Individualität unter den allgemeingültigen kategorischen Imperativ zu überwinden und zu veredeln, so macht es Schiller der Poesie zur Pflicht, die unedle Wirklichkeit durch das allgemeingültige Ideal zu überwinden und zu veredeln. Der Dichter, sagt er in seiner Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“, „leiht der Natur eine Vollkommenheit, in der sie nie existiert hat“; und er bezeichnet es als ein ausdrücklich unerläßliches Merkmal „des Poeten und Künstlers: daß er sich über das Wirkliche erhebt“ [3]). Für die Romantiker ist die Wirklichkeit, die Natur, das Höchste, weil es das Einzige, Allesumfassende, der einzige Quell aller Schönheit und Poesie ist, und weil nach ihrer Meinung kein Mensch etwas zu schaffen vermöchte, was ihr an Schönheit gleich käme. Deshalb verstehen die Romantiker unter dem Streben nach dem Ideal etwas ganz anderes als Schiller. Für Schiller bedeutet es die Aufgabe, etwas Neues, Höheres in die vorhandene niedre Wirklichkeit hineinzulegen, für die Romantiker ist es das Bestreben, die erhabene Poesie der Wirklichkeit und

[1]) Ib. II 327.
[2]) Nov. I 235.
[3]) Jonas: Schillerbriefe V Nr. 1250.

Natur so klar als möglich in Worten auszudrücken, in einheitlichen Kunstwerken zu veranschaulichen. Ohne Schillers Namen zu erwähnen, aber doch bezugnehmend auf seine Anschauung, verlangt Wilhelm Schlegel, daß man das Wort „Natur" „aus dieser subjektivsten Verengerung" „wieder bis zum Inbegriff aller Dinge erweitert", und dann „leuchtet ein, daß die Kunst aus dem Gebiete der Natur ihre Gegenstände hernehmen muß, denn es gibt alsdann eben nichts anderes. Die Phantasie kann in ihren kühnen Flügen zwar übernatürlich, aber niemals außernatürlich werden: Die Elemente ihrer Schöpfungen, wie sie auch durch ihre wunderbare Tätigkeit verwandelt sein mögen, müssen immer aus einer *vorhandnen* Wirklichkeit entlehnt sein"[1]). Und er beruft sich auf K. P. Moritz, der die Goetheschen Anschauungen von 1788 vertreten hatte. „Vortrefflich!" findet es Schlegel, wenn Moritz sagt: „Jedes schöne Ganze aus der Hand des bildenden Künstlers ist daher im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im großen Ganzen der Natur"; denn, sagt Schlegel, „sowohl die im Schönen liegende Beziehung aufs Unendliche, als das Streben der Kunst nach innrer Vollendung ist hiedurch aufs glücklichste ausgedrückt"[2]). — Schiller hatte seiner Weltanschauung gemäß das Ideal für „unerreichbar" erklärt; „Ideale, die sich für unerreichbar halten", antwortet Friedrich Schlegel, „sind eben darum nicht Ideale, sondern mathematische Fantome des bloß mechanischen Denkens"[3]). „Ein Ideal ist zugleich Idee und Faktum"[4]). „Werke, deren Ideal für den Künstler nicht ebensoviel

[1]) Deutsche Lit.-Denkm. 17: 100.
[2]) Ib. 103.
[3]) Athen.-Fragm. 412.
[4]) Ib. 121 und 171.

lebendige Realität und gleichsam Persönlichkeit hat, wie die Geliebte oder der Freund, blieben besser ungeschrieben. Wenigstens Kunstwerke werden es gewiß nicht."

In ein paar Worten: Schillers Auffassung der Kunst beruht auf und gipfelt in einem *metaphysischen*, die Ästhetik der Romantiker beruht auf und gipfelt in einem *pantheistischen* Glaubensbekenntnis. Gemeinsam ist ihnen die Überzeugung, daß das innerste, tiefste Wesen der Poesie ein *transzendentales* ist, daß ihr die Tendenz nach einem tiefen, unendlichen Sinn [1]) innewohnt. Bei Schiller *zielt sie* nach einem transzendentalen unerreichbaren, ethischen Ideal, bei den Romantikern will sie das „transzendentale *Faktum*" der ewigen Schönheit und der Alleinheit der Welt *veranschaulichen*.

Der Anfang der *Kunst*, d. h. das erste Bestreben der Menschen, die Wirklichkeit durch Zeichen, Worte und Werke auszudrücken, liegt — nach romantischer Anschauung — schon in der Entstehung der Sprache. Herder sah in der ersten Bildung der Worte die Urpoesie, die Romantiker sehen darin die *Urkunst*. Diese ursprünglichste Form der Kunstbildung lebt im Genie stets weiter: das Genie ist fortdauernd ein Schöpfer neuer Worte und Ausdrücke, während der gewöhnliche Mensch sich nur ausnahmsweise — besonders in der Leidenschaft — zu neuen Wortbildungen, die stets „poetische Elemente" enthalten, hinreißen läßt [2]). Dies ist am besten an *Shakespeare* zu exemplifizieren. „Man wird beim Shakespeare und anderen Großen Stellen, Ausdrücke finden, die, an sich betrachtet, schon das ganze Gepräge höchster Einzigkeit tragen; sie sind dem

[1]) Minor II 364, 19.
[2]) Deutsche Lit.-Denkm. 17: 85.

Geist des Urhebers näher, als andere Organe der Poesie es je sein können."

Eine zweite, höhere Stufe der Kunst ist die Mythologie, in der der „heilige Hauch", des ursprünglichen poetischen Lebensodems der Schöpfung schon in kühnen Konstruktionen zum Ausdruck gebracht wird. Auch bei der Betrachtung der kühnen, mythologischen Darstellungen fühlt sich Friedrich Schlegel *an Shakespeare* erinnert: „Ja diese künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen, dieser wunderbare Wechsel von Enthusiasmus und Ironie, der selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen [in Shakespeares Dramen] lebt, scheinen mir schon selbst eine indirekte Mythologie zu sein.[1]"

Die weitere Entwicklungsstufe des Darstellungstriebes ist die Kunst oder die Poesie als solche. In ihr ist der Mensch bestrebt, der Naturpoesie, die er in der Welt schaut und in sich selbst empfindet, eine immer passendere *Form* zu geben: sich selbst und seine Welt immer klarer in scharf-begrenzten, einheitlichen Kunstwerken auszudrücken; gewissermaßen die vielen Strahlen des All-Lebens in einem Brennpunkt zu sammeln und in einem einheitlichen Werk zu veranschaulichen.[2] — So entsteht die sich immer höher entwickelnde Dichtkunst mit ihrer immer klarer, bestimmter, organischer, durchgeistigter werdenden Form.

Für Friedrich Schlegel, den Identitätsphilosophen, existiert also der unüberbrückbare Gegensatz von Natur und Kunst, Wirklichkeit und Ideal, Geist und Körper

---

[1]) Minor II 383 und ib. 361 f.

[2]) Athen.-Fragm. 297: „Gebildet ist ein Werk, wenn es überall scharf begrenzt, innerhalb der Grenzen aber grenzenlos und unerschöpflich ist."

konsequenterweise gar nicht. Er kennt nur *Geist und Form, Poesie und Kunst.* Poesie ist der „Geist, der alle Dinge belebt", Kunst ist das Bestreben, den Geist zu binden, darzustellen, ihn in einer ihm entsprechenden Form zu veranschaulichen. „Ich mußte demnach auf ein populäres Medium denken, um den heiligen, zarten, flüchtigen, luftigen, duftigen, gleichsam imponderablen Gedanken chemisch zu binden." [1])

Friedrich Schlegel hatte im Sinne der Naturphilosophie den Menschen als „einen schaffenden Rückblick der Natur auf sich selbst" bezeichnet. Dies hat im Laufe des Jahrhunderts die biologische Entwicklungsgeschichte vom Standpunkt streng-empirischer Forschung bewiesen. Er hatte dementsprechend das Genie als den schaffenden Rückblick der Menschheit auf sich selbst hingestellt. Das Beispiel hierfür war ihm *Shakespeare.* Shakespeares angeborener Witz und seine *Phantasie* sind — wie wir hörten — die höchste *Naturpoesie.* In seinen Sprachbildungen finden wir die *ersten Elemente* der *Kunstpoesie.* Seine freie und kühne Konstruktionsweise spiegelt den konstruierenden Geist der *mythologischen* Darstellungsweise. Seine reife Kunst aber ist — wie später ausführlich bewiesen wird — zugleich die *höchste Entwicklungstufe* der Kunst und die umfassendste Wiedergabe *aller Kunstbestrebungen,* denn in seinen Werken lebt „die höchste und vollständigste Individualität und die vielseitigste, alle Stufen der Poesie von der sinnlichsten Nachahmung bis zur geistigsten Charakteristik vereinigende Darstellung" und die höchste „Ironie über den Geist des romantischen Dramas" [2]).

---

[1]) Minor II 387.
[2]) Athen.-Fragm. 253.

Nach dieser tiefsinnigen Spekulation wird die Frage, ob Shakespeares Werke als Kunst oder Natur zu betrachten seien, hinfällig. Die Antwort lautet einfach: Shakespeare ist ein Genie und somit die höchste Blüte der Natur und folglich auch der Naturpoesie. Er dichtet Dramen, in denen die Naturpoesie verkörpert wird und Form erhält, somit ist er ein Jünger der Kunst und seine Werke sind als Kunstwerke zu betrachten.

Für die Romantiker stellt sich das Problem jetzt so: I. Wo steht Shakespeares Kunst in der geschichtlichen Reihe der Entwicklung; wie verhält sie sich zu den anderen Kunstepochen? II. Welchen Wert hat die Shakespearesche *Kunstform* im Verhältnis zur antiken Form und zu einer gedachten Idealform?

Zur Lösung dieser Fragen stellt Friedrich Schlegel neben die „tiefste Spekulation" die „gelehrteste Kunstgeschichte".

Die wichtigste Einteilung der Poesie, die die ganze Kunstgeschichte und Ästhetik damals beherrschte, war die in antike und moderne Poesie. Sie wird mit Recht von den Romantikern als maßgebend auch für die Shakespeareauffassung betrachtet. Friedrich Schlegels „gelehrte Kunstgeschichte" hält sich deshalb an diese Einteilung, nach der auch die Klassiker die Gesamtheit der Poesie überblicken. Die Hauptlinien dieser Kunstgeschichte sind folgende:

Die Kunst der Poesie entsteht bei den Griechen. Sie schließt sich dort an die gegebene Mythologie an. Von Homer an haben wir eine Geschichte der Poesie, aufsteigend „von Geschlecht zu Geschlecht"[1]). Die allmähliche Entwicklung der griechischen Kunst und

[1]) Minor II 343, 30.

Poesie von der Mythologie bis zu Homer kennen wir nicht: „In dem Gewächs der homerischen sehen wir gleichsam das Entstehen aller Poesie; aber die Wurzeln entziehn sich dem Blick, und die Blüten und Zweige der Pflanze treten unbegreiflich schön aus der Nacht des Altertums hervor. Dieses reizend gebildete Chaos ist der Keim, aus welchem die Welt der alten Poesie sich organisierte“ [1]).

Auf die erste große Welle der Poesie, die wir als Antike bezeichnen, und die ihre Höhe in der sophokleischen Periode hatte, folgt eine Ruhepause. Die Poesie als *Kunst* wird zurückgedrängt. Im Römerreich zersplittert sich der Geist und die Kraft der Poesie in Rhetorik und Philosophie und kleinere Kunstbestrebungen. In der übrigen Welt wird die Religion (das Christentum) die Trägerin des Enthusiasmus. Alle Kunst stellt sich in den Dienst der Religionsübung.

Dann folgt eine zweite, höher gehende Woge der Kunstpoesie, die *der romantischen Poesie*. „Mit den Germaniern strömte ein unverdorbener Felsenquell von neuem Heldengesang über Europa, und als die Kraft der gotischen Dichtung durch Einwirkung der Araber mit einem Nachhall von den reizenden Wundermärchen des Orients zusammentraf, blühte an der südlichen Küste gegen das Mittelmeer ein fröhliches Gewerbe von Erfindern lieblicher Gesänge und seltsamer Geschichten; und bald in dieser, bald in jener Gestalt verbreitete sich mit der heiligen, lateinischen Legende auch die weltliche Romanze, von Liebe und von Waffen singend“ [2]).

Von Italien geht die romantische Poesie aus. *In Shakespeare erreicht sie ihren Höhepunkt und besten Ausdruck.*

---

[1]) Ib. 344; vgl. I 233.
[2]) Ib. 348.

Die Masse der homerischen Poesie ist „ein Gedränge von Kraft und Zwiespalt, der Ruhm des Tapfersten, die Fülle des Sinnlichen, Neuen, Fremden, Reizenden, das Glück einer Familie, ein Bild der gewandten Klugheit“ [1]). Der Geist, der die romantische Poesie belebt, ist „Tiefsinnigkeit“ [Transzendentalität — Dante], Innigkeit des Gefühls [Petrarka], Verstand und Kraft der Darstellung [Boccaccio], geselliger Witz und geistreiche Neigung zur Groteske, Mischung von Ernst und Scherz [Ariosto, Bojardo].

Alle diese Merkmale vereinigt Shakespeare: „Shakespeares Universalität ist wie der Mittelpunkt der romantischen Kunst“ [2]). Er war „so groß“, „daß alles übrige gegen ihn nur vorbereitende, erklärende, ergänzende Umgebung scheint. Die Fülle seiner Werke und der Stufengang seines unermeßlichen Geistes wäre allein Stoff für eine eigne Geschichte“ [3]). „Gründlich, groß und voll Verstand“ ist Shakespeare immer; dazu „süß und lieblich“. Die Novellen der Italiener hat er „mit dem tiefsten Verstande umgebildet, neu konstruiert und phantastisch reizend dramatisiert“. Dieser dramatische Verstand, verbunden mit „Fülle, Anmut und Witz, haucht allen seinen Dramen den romantischen Geist ein, der sie in Verbindung mit der tiefen Gründlichkeit am eigensten charakterisiert, und sie zu *einer romantischen Grundlage des modernen Drama konstituiert, die dauerhaft genug ist für ewige Zeiten*“ [4]).

Implizite ist mit dieser historischen Darstellung schon die endgültig romantische Antwort auf die Frage: Wo steht Shakespeares Kunst in der geschichtlichen

---

[1]) Ib. 343 f.
[2]) Athen.-Fragm. 247.
[3]) Minor II 350. Das letztere wird auch von Cervantes behauptet.
[4]) Ib. 351.

Reihe der Entwicklung? gegeben. Nämlich: sie steht obenan.

Für diese Erkenntnis wird aber vorläufig noch wenig Propaganda gemacht. Das gute Einverständnis mit Goethe läßt die Romantiker vorläufig ihre antiklassischen Tendenzen nicht schroff herauskehren. Man braucht dies nicht als ein bewußtes Versteckspielen und Hinter-dem-Berge-halten anzusehen. Der Einfluß von Goethes machtvoller Persönlichkeit war sicher an sich stark genug, um Neuerungen, die nicht auf seine Billigung rechnen konnten, nur schüchtern hervortreten zu lassen. Die Verehrung der Romantiker für Goethe war echt, und es lag ihnen alles daran, ihn als Meister für die romantische Poesie der Zukunft zu gewinnen. Deshalb rechnet auch dasselbe Athenäum-Fragment, welches Shakespeare für den Mittelpunkt der romantischen Kunst erklärt, Goethes „rein poetische Poesie" ausdrücklich zu dem „großen Dreiklang" der modernen Poesie, zu dem „innersten und allerheiligsten Kreis" der romantischen Kunst[1]).

In der Tat stehen sich Goethe und die Romantiker um diese Zeit sowohl in persönlicher als geistiger Beziehung sehr nahe. Auch der Unterschied zwischen den Propyläen, dem Manifest des Klassizismus, und dem Athenäum, der Verkündigung des romantischen Programms ist im letzten Grunde nicht so groß, als es auf den ersten Blick den Anschein hat. Was die Propyläen aus Goethes Feder über das Wesen des Kunstwerkes und des Genies und über die Bedeutung der Kunstkritik sagen, ist eng verwandt mit dem, was die Romantiker im Athenäum vertreten[2]); und Goethes Verehrung für

[1]) Dante wird als Dritter genannt.

[2]) Z. B., wenn Goethe in der Einleitung zu den Propyläen sagt: „Es ist besonders in der neueren Zeit noch viel seltener, daß

Shakespeare ist damals noch so groß, daß er gleiches auch bei seinen jungen Freunden natürlich finden kann. Im letzten Grunde haben die Klassiker und Romantiker ja überhaupt ein gleiches Ziel: Sie wollen der deutschen Literatur und Kunst ein für allemal das Platte, Kleinliche, Sentimentale nehmen und dem deutschen Volke durch ihre eigenen Werke oder aber durch geistvolle Kritik und durch die Darbietung der großen Muster der Vergangenheit die große, wahre, echte Poesie zeigen und fühlen machen. — Daß sie beide dies auf verschiedene Weise tun wollen, führt erst später zum Konflikt und zum Bruch. In den ersten Jahren (1798 bis 1804) ist man auf beiden Seiten sehr bemüht, alles was trennt oder trennen könnte, freundschaftlich zu überbrücken und das, was beide Parteien verbindet, scharf zu betonen. So erwähnen die Schlegel fortwährend in ihren Briefen an Goethe[1]), wie eifrig sie ihre klassischen Studien fortsetzen. Und als Goethe einmal „ein betagter deutscher Foliant, der den Titel des Buches der Liebe führt, und in welchem sich die Geschichte des Tristans und der Isalde befindet", in

---

ein Künstler sowohl in die Tiefe der Gegenstände als in die Tiefe seines eigenen Gemüts zu dringen vermag, um in seinen Werken nicht bloß etwas leicht und oberflächlich Wirkendes, sondern wetteifernd mit der Natur, etwas Geistig-Organisches hervorzubringen und seinen Kunstwerken einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint." (Hempel 28, 13.) Oder man vergleiche Lyc.-Fragm. 57 (auch Athen.-Fragm. 71), wo Friedrich Schlegel sagt: „Wenn manche mystische Kunstliebhaber, welche jede Kritik für Zergliederung und jede Zergliederung für Zerstörung des Genusses halten, konsequent dächten, so wäre Potztausend das beste Kunsturteil über das würdigste Werk" — mit Goethes Polemik gegen solche, „die gewöhnlich den Grundsatz äußern, daß eine allzu genaue kritische Untersuchung den Genuß zerstöre".

[1]) Hsg. von Schüddekopf und Walzel. Schriften der Goethe-Gesellsch. XIII.

die Hände fällt, schreibt er dieses sofort an Wilhelm Schlegel[1]). 1799 bittet er Schlegel um Beteiligung am „Musenalmanach", weil dies eine „Art von geistiger Nachbarschaft, von Zusammenwohnen einer kleinen Kolonie, die dadurch eine Ähnlichkeit der Gesinnungen ausspricht"[2]), auch nach außenhin offenbare. Er schickt gewöhnlich schon die Aushängebogen der Propyläen den romantischen Freunden in Jena und ist „begierig" auf ihr Urteil. Dem „Athenäum" zollt er seinen Beifall.

Es scheint, als hätten die Romantiker wirklich geglaubt und gehofft, Goethe auf ihrer Seite endgültig festhalten zu können. Tiecks „Sternbald", mit seiner schwächlichen Verherrlichung mittelalterlicher Kunst und Lebens, ein Werk, über dessen Wert man sich in der Familie Schlegel absolut keine Illusionen machte[3]), wird Goethe zugeschickt und es werden ihm gewissermaßen ein paar freundliche Worte dafür abgeschmeichelt. Das war ein gefährliches Experiment! Sonderbarerweise hat Goethe diesen „Sternbald" und die „Herzensergießungen des kunstliebenden Klosterbruders" stets den Brüdern *Schlegel* nachgetragen, auch dann noch, als er sie den Verfassern, Tieck und Wackenroder, längst verziehen hatte.

Goethe läßt von Anfang an die Verherrlichung mittelalterlicher Kunst nur halben Herzens gelten, aber die Bemühungen der Romantiker um die Interpretation Shakespeares und Wilhelm Schlegels metrische Übersetzung der Dramen haben seinen ungeteilten Beifall. Ruhig hat er die Belehrung betreffs der Hamleteinrichtung im „Wilhelm Meister" hingenommen. Die romantische Anschauung, daß Shakespeares Dramen

[1]) Ib. 59 u. 62.
[2]) Ib. 25.
[3]) Siehe „Caroline" I 219 f.

höhere geistige Organismen und als solche unverletzlich sind, scheint ihn um diese Zeit vollständig überzeugt zu haben. Wilhelm Schlegel fühlt sich in seinem Bestreben Shakespeare unbearbeitet auf die Bühne zu bringen, jetzt ganz mit Goethe einig. In Berlin macht er energische Versuche, Iffland zu veranlassen, den Hamlet in unverkürzter, unbearbeiteter Form in der von ihm geschaffenen metrischen Übertragung aufführen zu lassen. Und als es ihm gelingt, Iffland für diesen Plan zu gewinnen, verkündet er den Erfolg mit Frohlocken zuerst seinem Meister in Weimar, dessen Verständnis und Billigung ihm sicher ist:

„Ich würde diese [Zeit in Berlin] aber auch dann nicht für verloren halten, wenn weiter nichts dadurch zustande gebracht wäre als die Aufführung des Hamlet, wozu ich noch in den letzten Tagen mit Iffland alles verabredet. Er bleibt dabei, sich ganz treu an die ursprüngliche Gestalt zu halten, bis auf einige Ausdrücke, denen wir der leidigen Schicklichkeit zulieb veränderte Lesearten haben unterlegen müssen, und einige Licenzen in Ansehung der Theaterveränderungen, wo sie wohl am ersten erlaubt sein möchten, weil die Angabe derselben nicht von Shakespeare herrührt“[1]). Goethe hat nicht nur nichts hiergegen einzuwenden, sondern ein paar Jahre später (1803) wagt er dasselbe, was Iffland in Berlin wagte: er bringt ein Shakespearesches Stück, den „Julius Cäsar“, in Schlegels Übersetzung auf das Theater, und er schreibt bei dieser Gelegenheit an Wilhelm Schlegel: „Überhaupt bin ich mit dem Stücke noch immer in einer Art von Conflict, der sich vielleicht nie lösen kann. Bei der unendlich zarten Zweckmäßigkeit dieses Stücks, in die man sich

[1]) Schriften der Goethe-Gesellsch. XIII 32; vgl. 23 u. 320.

so gern versenkt, scheint *kein Wort entbehrlich*, sowie man nichts vermißt, *was das Ganze fordert*, und doch wünscht man, zur *äußern* theatralischen Zweckmäßigkeit noch hie und da durch Nehmen und Geben nachzuhelfen. Doch liegt, wie bei Shakespeare überhaupt, alles schon *in der Grundanlage des Stoffes und der Behandlung*, daß, wie man irgendwo zu rücken anfängt, gleich mehrere Fugen zu knistern anfangen und das Ganze dem Einsturz droht"[1]). Diese Anschauung Goethes ist genau das Gegenteil von jener, die er später in „Shakespeare und kein Ende" vertritt.

Bis zum Jahre 1804 bleibt Goethe in enger Verbindung mit den Brüdern Schlegel und in wohlwollender Herablassung gegen Tieck. Dann gehen die Schlegel ins Ausland, Wilhelm „im Dienste der Staël pilgernd, Friedrich Schlegel vom Schicksal von Köln nach Coppet und schließlich nach Österreich getrieben, beide scheinen seinen Blicken zu entschwinden"[2]). Sofort treten die Gegensätze, die man mit so viel gutem Willen vertuscht hat, stark hervor. Schon das Jahr 1805 macht es klar, daß die Wege der Romantiker und die Goethes von nun an in entgegengesetzter Richtung auseinandergehen. Goethe will die Zukunft der deutschen Literatur und Kunst durch die Verlebendigung der *antiken* Muster sichern; die Romantiker versenken sich immer mehr in die *nationale* Entwicklung und greifen deshalb je länger desto mehr mit Enthusiasmus auf das *deutsche Mittelalter* zurück, um so die Wiedergeburt der deutschen Literatur durch Erschließen ihrer *eigenen* Quellen herbeizuführen[3]). In der Kunst führt dies zu einer Bevor-

---

[1]) Ib. 170.

[2]) Ib. XLVIII.

[3]) Nach Friedrich Schlegels Programm (Minor II 353): „Es fehlt nichts, als daß die Deutschen diese Mittel ferner brauchen,

zugung mittelalterlicher Malerei vor griechischer Plastik, was Goethe geradezu absurd und lächerlich erscheinen mußte. In der nationalen Literatur führt es zu einer Ablehnung der Goetheschen klassischen Dramen zugunsten der Shakespeareschen; in der nationalen Bühnenfrage wird die Tendenz der Weimarer Bühne zugunsten der von Schröder übernommenen Tradition abgelehnt.

Doch dies sind Endresultate.

1805 scheint Wilhelm Schlegel noch seiner geschickten Feder zugetraut zu haben, Goethes Sympathien auch für die mittelalterliche Richtung seiner Schule gewinnen zu können. Ausdrücklich richtet er sein „Schreiben" „über einige Arbeiten in Rom lebender Künstler" „an Goethe"[1]), ein Schreiben, in dem er mehr als eine Lanze für die altdeutsche Malerei und damit für die ureigenen Bestrebungen der Romantiker bricht.

Wilhelm Schlegels Ton Goethe gegenüber ist jetzt viel selbstbewußter und fremder als früher. Aber Goethe hat sich doch in der verhältnismäßig kurzen Zeit noch mehr in seinem Verhältnis zu den Brüdern Schlegel geändert. Seit der Kreis der Romantiker zersprengt und Schiller tot war, war Goethe fast ausschließlich von Menschen umgeben, die an seiner Persönlichkeit ihren Halt hatten,

---

daß sie dem Vorbilde folgen, was Goethe aufgestellt hat, die Formen der Kunst überall bis auf den Ursprung erforschen... und daß sie auf die Quellen ihrer eignen Sprache und Dichtung zurückgehen, und die alte Kraft, den hohen Geist wieder frei machen, der noch in den Urkunden der vaterländischen Vorzeit vom Liede der Nibelungen bis zum Flemming und Weckherlin bis jetzt verkannt schlummert: so wird die Poesie, die bei keiner modernen Nation so ursprünglich ausgearbeitet und vortrefflich erst eine Sage der Helden, dann ein Spiel der Ritter und endlich ein Handwerk der Bürger war, nun auch bei derselben eine gründliche Wissenschaft wahrer Gelehrten und eine tüchtige Kunst erfindsamer Dichter sein und bleiben."

[1]) Werke Bd. IX 231.

für deren geistigen Unterhalt Goethe fast allein aufkam, und die ihm deshalb auch nur den Widerhall seiner eigenen Anschauungen zu bieten vermochten. So wird Goethe sich selbst zum Gesetz, und seine Vorliebe für die Antike wird zur Norm für seine Kritik, zu einem Maßstab, den er auch an fremde Leistungen und Persönlichkeiten legt, und der seine Sympathien und Antipathien stark beeinflußt. Turmhoch überragt er so in ruhigem Selbstbewußtsein und stolzer Geschlossenheit der Persönlichkeit seine Umgebung. Als Goethe-Apollo bringt er sich jetzt seinem Volke und der Welt dar. Er ist Meister, Lehrer, Beglücker, Freund, wo er sich mit Gesinnungsgenossen und Gleichstrebenden zusammenzufinden meint. Er lehnt scharf und bestimmt ab, was ihm entgegen, mit seinen Grundsätzen und seiner Kunstanschauung unvereinbar scheint: zunächst die Romantiker. Hatte er noch 1804 die Bemühungen der Romantiker um die italienische, portugiesische, spanische Literatur sehr anerkannt, hatte er der nationalmittelalterlichen Tendenz mit Duldung gegenübergestanden und die romantische Shakespeareliteratur und -kritik hochgeschätzt, so wird ihm jetzt die ganze romantische Schule mit ihrem unruhigen Streben nach allen Richtungen, besonders nach dem Mittelalterlichen hin, je länger desto mehr unerträglch. Er verlangt überall in der Kunst und Poesie Ruhe, Vollendung, Maß und Würde, wie er sie in sich findet und im klassischen Altertum zu finden meint; die „Phrasen der neukatholischen Sentimentalität", wie er es nennt, sind ihm daher durchaus zuwider. — Bald sollte Wilhelm Schlegel daher erfahren, wie unzufrieden Goethe sich über sein „Schreiben" geäußert hatte. Goethe hatte es als eine „Unverschämtheit" empfunden. Er schreibt an Meyer am 22. Juli 1805: „Bei einem Frieden mit solchen

Leuten kommt doch nichts heraus, sie greifen nur desto unverschämter um sich". In demselben Jahre tritt sein „Winckelmann" schroff für einen ungefärbten Klassizismus ein[1]). So weit geht Goethe jetzt damit, daß er ausdrücklich das klassische Altertum als einen vollen Ersatz für alles, was Philosophie und Kunst seither geschaffen haben, ansieht. Was für den Gläubigen, der das Reich Gottes besitzt, die Welt und ihre Herrlichkeit bedeutet, das ist für den echten Altertumsforscher — nach Goethe — der ganze geistige Besitz neueren Datums: „Doch steht, indem uns die Ereignisse der neueren Zeit vorschweben, eine Bemerkung hier wohl am rechten Platze . . ., daß kein Gelehrter ungestraft jene große philosophische Bewegung, die durch Kant begonnen, von sich abgewiesen, sich ihr widersetzt, sie verachtet habe, *außer etwa die echten Altertumsforscher*, welche durch die Eigenheit ihres Studiums vor *allen anderen Menschen vorzüglich begünstigt scheinen*. Denn indem sie sich *nur mit dem Besten, was die Welt hervorgebracht hat*, beschäftigen und das Geringe, ja das Schlechtere nur in bezug auf jenes Vortreffliche betrachten, so erlangen ihre Kenntnisse eine solche Fülle, ihre Urteile eine solche Sicherheit, ihr Geschmack eine solche Konsistenz, daß sie innerhalb ihres Kreises bis zur Verwunderung, ja bis zum Erstaunen ausgebildet erscheinen."

Eine solche Verehrung einer einzelnen Periode war mit dem romantischen Programm der organischen Geistesentfaltung, der Universalität, vor allen Dingen der Nationalität und der Shakespeareverehrung unvereinbar. Und schlimmer noch als durch diese Ver-

[1]) Über die logische Entwicklung des romantischen Kunststrebens aus einem Goetheschen Aperçu siehe Walzel: Schrift. d. Goethe-Gesellsch. XIII, LI ff.

herrlichung des Altertums werden die Romantiker in ihrem Innersten getroffen, dadurch, daß Goethe das ganze Mittelalter und damit auch Shakespeare und die erste große Blütezeit unserer Literatur, für deren Wiederbelebung sie sich damals mit allen Kräften einsetzten, als „Barbarei" bezeichnete: „Traurig ist immer die Betrachtung", sagt er, „wie erst die Römer, nachher durch das Eindrängen nordischer Völker und durch die daraus entstandene Verwirrung das Menschengeschlecht in eine solche Lage gekommen, daß alle wahre, reine Bildung in ihren Fortschritten für lange Zeit gehindert, ja *beinahe für alle Zukunft unmöglich gemacht* worden. Man mag in eine Kunst und Wissenschaft hineinblicken, in welche man will, so hatte der gerade, richtige Sinn dem alten Beobachter schon manches entdeckt, was durch *die folgende Barbarei* und durch *die barbarische Art*, sich aus der Barbarei zu retten, ein Geheimnis ward, blieb und für die Menge noch lange bleiben wird." Ganz schlimm aber wurde Goethes Klassizismus in den Augen der Romantiker, als er aus Shakespeares Hamlet und Lear schweren, resignierten Herzens nichts weiter mehr schöpfen wollte, als den Mut zu einer im Grunde traurigen Pflichterfüllung; wenn er gar in diesen Dramen nur die romantische Verbindung des Ungeheuren mit dem Abgeschmackten sieht. Goethe schreibt in seinen „Anmerkungen" zu „Rameaus Neffen" wörtlich: „Wäre nicht durch die romantische Wendung ungebildeter Jahrhunderte das Ungeheure mit dem Abgeschmackten in Berührung gekommen, woher hätten wir einen Hamlet, einen Lear?... Uns auf der Höhe dieser barbarischen Avantagen, da wir die antiken Vorteile wohl niemals erreichen werden, mit Mut zu erhalten, ist unsere Pflicht."

Damit war die romantische Shakespeareauffassung nicht nur getroffen, sondern eigentlich verurteilt. Der

Nachweis, dem Schlegel seinen liebsten Aufsatz, den Romeoaufsatz, gewidmet hatte, der Gedanke, der für seine metrische Shakespeareübersetzung leitend und grundlegend gewesen war, die Erkenntnis, die die Romantiker am selbständigsten errungen und vertreten hatten: nämlich die Tatsache von Shakespeares großer, bewußter Künstlerschaft, seiner innigen Verwandtschaft mit der deutschen Kunst und seiner „ewigen" Bedeutung für sie, hatte Goethe in seinen Worten zum Teil einfach beiseite geschoben, zum Teil nur als eine traurige Tatsache zugegeben.

Wilhelm Schlegels Brief an Fouqué vom 12. Mai 1806 zeigt, wie schwer er diese Verurteilung seiner Lieblingsideen und seines Lieblingsdichters empfand. „Ich habe recht über die barbarischen Avantagen lachen müssen, die Shakespeare und Calderon bei ihren Stücken gehabt haben sollen. Dies ist eine wahrhaft barbarische Art zu schreiben, dergleichen sich jene Großen nie zuschulden kommen lassen"[1]). Das Lachen Wilhelm Schlegels hatte sicher nicht herzlich geklungen.

Er benutzt seine Vorlesungen in Wien[1]) im Jahre 1808, mit denen er nach langjähriger Pause wieder unmittelbar in das literarische Leben der deutschen Gegenwart eingreift, um gegen diesen „einseitigen" undeutschen Klassizismus Goethes die vielseitige und nationale Romantik und gegen das griechische Ideal das Shakespearisch-germanische auszuspielen. Auch ihm liegt nichts mehr an einer Verständigung mit Goethe: „Wir bedürfen einer ... wachen, unmittelbaren, energischen und *besonders einer patriotischen* Poesie" schreibt er an Fouqué.

Viel klarer, als es Friedrich Schlegel 1798—1800 im

---

[1]) Der Brief ist abgedruckt: Werke VIII 142 ff.

Athenäum tat, zieht Wilhelm Schlegel jetzt die praktischen Konsequenzen aus der neuen romantischen Theorie für die Shakespeareliteratur und macht für sie Propaganda; und viel schärfer noch als sein Bruder scheidet er zwischen antik und modern. Ihm handelt es sich jetzt darum, der Romantik die Anerkennung durch ein größeres Publikum zu erringen, Shakespeare seiner Partei zuzusprechen und, wenn möglich, ihn der Antike — und auch Goethe und Schiller — als Muster für die Nationalliteratur überzuordnen. Durch seine Vorlesungen hat er seinen Zweck zum großen Teil erreicht. Er hat darüber hinaus sich den Ruhm eines Shakespeareforschers auch im Ausland, besonders in England, erworben.

Die literarisch-praktische Anwendung von Frd. Schlegels Spekulation beschränkt sich zunächst auf den Satz, daß mit dem Ansehen der Griechen bisher schmählich Mißbrauch getrieben sei, und daß neben den Griechen die Modernen zu ihrem Rechte kommen müssen. Damit steht Wilhelm Schlegel auf dem Punkte, der ihm am Herzen liegt: die Verkündigung des germanischen Shakespeare neben dem klassischen Goethe, der nationalen Romantik neben der Weimarischen Antike. — Friedrich Schlegel hatte die prinzipielle *Einheit* der Poesie ihrem Geiste nach betont, darüber gleitet Wilhelm Schlegel leicht mit einem Bilde hinweg; desto energischer aber betont er die unterscheidenden Merkmale zwischen antiker und moderner Poesie. Dazu gebraucht er literarhistorische, philosophische, sogar metaphysische Spekulation. Wie seinerzeit bei Gelegenheit der Wilhelm Meisterrezension, so vermeidet Schlegel auch hier, Goethe direkt anzugreifen. „Die Gelehrten", „Winckelmann", die „Nachahmer der Antike", und schließlich „jene Kunstrichter" werden getadelt um dessentwillen, was

den Romantikern in Goethes Anschauungen bekämpfenswert scheint.

Zunächst entscheidet Schlegel die Frage: Wie kamen wir überhaupt dazu, uns der Autorität der Griechen so unbedingt unterzuordnen? Antwort: daran sind nicht die gottbegnadeten Dichter, sondern die bornierten Gelehrten schuld. Sie haben „mit dem Studium der Alten" schon „vor viertehalb hundert Jahren" einen „ertötenden Mißbrauch getrieben". Sie „schrieben den Alten unbedingtes Ansehen zu; in der Tat mit vielem Scheine, weil sie in ihrer Gattung musterhaft sind". Nun aber behaupteten diese Gelehrten, daß „nur von der Nachahmung der alten Schriftsteller wahres Heil für den menschlichen Geist zu hoffen" sei. „In den Werken der Neuern schätzten sie nur das, was denen der Alten ähnlich war oder zu sein schien. Alles übrige verwarfen sie als *barbarische Ausartung*." Dadurch kamen die großen Dichter und Künstler — die geborenen Träger und Hüter der Poesie — in einen Konflikt zwischen ihren natürlichen Neigungen und der eingebildeten, von den Gelehrten gepredigten Pflicht. Einerseits nötigte sie ihre dichterische Natur, die „selbständige Eigentümlichkeit ihres Geistes" zu betätigen, „ihren Gang für sich zu gehen, und ihren Hervorbringungen das Gepräge ihres Genius aufzudrücken"; anderseits aber waren sie auch Kenner der Antike und fühlten sich durch die Autorität der Griechen veranlaßt, diesen Mustern ihre Eigentümlichkeit zu opfern. „So entstand ein Zwiespalt in ihnen zwischen der natürlichen Neigung und der eingebildeten Pflicht." Wo sich aber die Dichter der Antike „opferten, wurden sie von den Gelehrten gelobt", wo sie ihr Innerstes aussprachen, „liebte sie das Volk." Was die Gelehrten loben, sind „tote Schulübungen", „bloße Nachahmung"; was das Volk liebt,

„ist wahrlich nicht ihre unvollkommene Verwandtschaft mit dem Virgil oder gar dem Homer“ [1]), sondern — dies ist die einstimmige Meinung aller Romantiker — die große Dichterindividualität, die das Poetische des Lebens ergriffen und dargestellt hat. „So ungefähr standen die Sachen immerfort“ [2]): „Die echten Nachfolger der Alten, die Wetteiferer mit ihnen, die vermöge übereinstimmender Anlage und Bildung auf ihrem Wege fortgingen und in ihrem Sinne handelten, sind ebenso selten gewesen, als die handwerksmäßigen geistlosen Nachahmer häufig“ [3]). Dadurch aber, daß man die Neuern bloß „nach ihrer Entfernung von den Alten oder ihrer Annäherung an sie beurteilte“, mußte „man ungerecht gegen sie sein, und das ist auch Winckelmann ohne Frage gegen Raphael“ gewesen [4]). Behalten jene Kunstrichter recht, so „würde alles, was die Werke der vollendetsten englischen und spanischen Dramatiker, eines Shakespeare und Calderon“, von den Alten unterscheidet, sie bloß um so viel im Werte „herabsetzen“.[5]) Aber „es gibt kein Monopol der Poesie für gewisse Zeitalter und Völker“, und jeder „Despotismus des Geschmacks“ ist „immer eine ungültige Anmaßung“ [6]). Dann die Pointe! In dieser Erkenntnis haben „vor nicht langer Zeit einige deutsche Denker [d. i. Schlegel und sein Kreis] versucht, das Mißverständnis zu schlichten, *zugleich* die Alten nach Gebühr zu ehren und dennoch die davon gänzlich abweichende Eigentümlichkeit der Neueren anzuerkennen.“ Sie „haben für den eigentümlichen Geist der *modernen* Kunst, im Gegensatz

[1]) Dram. Vorl. I 8—11.
[2]) Ib. 12.
[3]) Ib. 11.
[4]) Ib. 10.
[5]) Ib. III 7.
[6]) Ib. I 6.

mit der *antiken* oder *klassischen*, den Namen *romantisch* erfunden". Schon in diesem Wort charakterisiert sich diese moderne Kunst als aus den „Bestandteilen der nordischen Stammesart und der Bruchstücke des Altertums zusammengeschmolzen"[1]). Schon im Wort „romantisch" soll also angedeutet werden, daß diese Poesie die Merkmale des „wesentlich Antiken" und „wesentlich Modernen" universalistisch verschmilzt.

Damit ist die Autorität der Griechen und Goethes Vorliebe für die klassische Zeit bekämpft. Ausdrücklich wird jetzt das romantische Programm gegen das klassische aufgestellt. Dies romantische Programm soll alles Wertvolle des klassischen in sich begreifen; es geht aber als progressive Universalpoesie „unendlich" darüber hinaus.

Es gilt den *Unterschied* der klassischen Poesie von der modernen romantischen Poesie möglichst scharf darzustellen, um so den Wert beider Richtungen klar bestimmen zu können. Auch bei dieser Unterscheidung arbeitet Wilhelm Schlegel mit den Antithesen, die er aus den Ideen seines Bruders gewonnen hat, die er aber mit feinfühligem Kompromiß der herrschenden Ästhetik und auch ein wenig der klassischen annähert. Auf Friedrich Schlegels tiefsinnige Verschmelzung von Natur und Kunst, Geist und Form geht er nicht ein. Ebensowenig hält er konsequent am romantischen Idealismus fest, der in dem Stofflichen der Poesie nur eine andere, nämlich die ursprüngliche, allgemeine Weltform des Geistes sieht. Er bleibt bei der populären, anschaulichen Unterscheidung von Stoff und Form als zweier Gegensätze. Er führt aus: „Der Geist der gesamten antiken Kunst und Poesie ist *plastisch*, so wie der der modernen *pitto-*

[1]) Dram. Vorl. I 12f.

resk“ [1]). Die Bildung der Griechen hatte „noch keinen höheren Charakter, als den einer geläuterten, veredelten *Sinnlichkeit*“. Die moderne, romantische Religion und Bildung hat einen neuen und sittsameren *Geist*, der „alle Herzen das Geheimnis reiner Liebe ahnden ließ“ [2]). — Die Griechen waren „selbstgenügsam“, sie strebten „nach keiner andern Vollkommenheit, als die sie wirklich durch ihre eigenen Kräfte erreichen konnten“. „Der Geist“ der romantischen Poesie „hingegen will seine Ahndungen oder unnennbaren Anschauungen vom Unendlichen in der sinnlichen Erscheinung sinnbildlich niederlegen“. — „Das griechische Ideal der Menschheit war vollkommene Eintracht und Ebenmaß aller Kräfte, natürliche Harmonie“; dagegen ist das Streben der Neuern, „die geistige und sinnliche Welt miteinander auszusöhnen und unauflöslich zu verschmelzen. Die sinnlichen Eindrücke sollen durch ihr geheimnisvolles Bündnis mit höheren Gefühlen gleichsam geheiligt werden“ [3]).

„Zur Anwendung!“ sagt Wilhelm Schlegel und vergleicht von diesem Standpunkt aus *Shakespeare* mit *Sophokles*: „Das Pantheon ist nicht verschiedener von der Westminster-Abtei oder der St. Stephanskirche in Wien, als der Bau einer Tragödie des Sophokles von dem eines Schauspiels von Shakespeare.“ „Nötigt uns denn wirklich die Bewunderung der einen zur Geringschätzung der andern? Können wir nicht zugeben, daß jedes in seiner Art groß und wunderwürdig, wiewohl dieses ganz etwas anderes ist und sein soll als jenes“. Und dann in scharfer Wendung gegen Goethes Winckel-

[1]) Ib. 15; vgl. Frd. Schlegel: Minor II 282 u. Walzel: Schriften der Goethe-Gesellsch. XIII S. LII.

[2]) Dram. Vorl. I 18—21.

[3]) Ib. 21—25.

mann: *„Die Vorliebe für das eine oder das andere wollen wir niemand abstreiten.“ „Aber die einseitige, unwillkürliche Vorliebe macht keineswegs den Kunstkenner“* [1]). *Und „wir Nordländer wollen uns“ den gewaltigen Eindruck, den wir durch unsere nordischen gewaltigen Kunstwerke erhalten, durch keinen Liebhaber der Antike „so leicht wegschwatzen lassen“. „Wir wollen uns vielmehr bestreben, diese Eindrücke zu erklären und zu rechtfertigen“* [2]).

Es handelt sich vor allem um die „Erklärung und Rechtfertigung“ von Shakespeares Dramen, deren gewaltiger Eindruck unbestritten war, deren formale und künstlerische Bedeutung aber durch das, was Goethe als Liebhaber der Antike gesagt hatte, einer neuen Erklärung und Rechtfertigung bedurfte.

Um zu einer entscheidenden Rechtfertigung zu kommen, wünscht Wilhelm Schlegel zunächst eine Verständigung „über den Begriff der Form“, „der“, wie er sagt, „von den meisten, namentlich von jenen Kunstrichtern, welche vor allem auf steife Regelmäßigkeit dringen, nur *mechanisch* und nicht, wie er sollte, *organisch* gefaßt wird“ [3]). — Alles, was Wilhelm und Friedrich Schlegel schon in ihren früheren Werken, Schriften und Briefen über Shakespeares Dramentechnik gesagt hatten, wird jetzt prägnant zusammengefaßt und vom Standpunkt der romantischen Ästhetik begründet. Wilhelm Schlegel führt aus:

Eine geniale Form entsteht nicht dadurch, daß gewisse ästhetische Regeln, die ein kritischer Verstand dem Genie von außen gibt, *„mechanisch“* befolgt werden; auch nicht dadurch, daß gewisse vortreffliche Meister-

[1]) Dram. Vorl. I 17.
[2]) Ib. 16.
[3]) Dram. Vorl. III 8.

werke ängstlich nachgeahmt werden, sondern allein aus der organischen Geistestätigkeit des frei schaffenden Genies, das seinem Wesen nach eine organische Kraft ist und deshalb organische Formen produzieren *muß*. Und so fordert auch er wie sein Bruder vom Dichter, daß „die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide“[1]). Denn nur, wenn sich der organische Geist frei, d. h. nach *eigenen* Gesetzen, bewegt, kann er dem Kunstwerke seine ganze organische Wesenheit aufdrücken, kann er sich als höherer Organismus und als höhere Organismen schaffende Kraft im Kunstwerk offenbaren. Nur wenn er sich weder durch eigene Skrupel, noch durch fremde Muster oder fremde ästhetische und technische Begriffe beherrschen und bestimmen läßt, wird seine Form sein, wie sein Wesen: nämlich, *eine freie, organische Entfaltung*. Diese freie, organische Form, die über allen technischen Begriffen steht und auf der unbedingten geistigen Freiheit des schaffenden Künstlers beruht, bedeutet aber nicht Mangel an fester Geschlossenheit der Handlung, sondern ganz das Gegenteil: „Wodurch wird nun ein Drama poetisch?“ sagt Wilhelm Schlegel, „unstreitig eben dadurch, wodurch es auch Werke anderer Gattungen werden: Zuerst soll es ein zusammenhängendes, in sich geschlossenes, befriedigendes Ganzes sein“[2]). „Weit entfernt demnach“, fährt er fort, „daß ich das Gesetz der vollständigen Einheit in der Tragödie als entbehrlich verwerfen sollte, fordere ich eine weit tiefer liegende, innigere, geheimnisvollere Einheit, als die ist, womit, wie ich sehe, die meisten Kunstrichter sich begnügen. *Diese Einheit finde ich in den tragischen Kompositionen*

[1]) Athen.-Fragm. 116.

[2]) Dram. Vorl. I 45; vgl. Ideen 152: „In der Familie werden die Gemüter *organisch Eins*, und eben darum ist sie ganz Poesie.“

Shakespeares ebenso vollkommen als in denen des Äschylus und Sophokles; ich vermisse sie dagegen in manchen von der zergliedernden Kritik als korrekt gepriesenen Tragödien"[1]).

Um das Vorhandensein dieser tiefen Einheitlichkeit in den Shakespeareschen Dramen über allen Zweifel zu erheben, unternimmt es Schlegel, den Begriff der künstlerischen *Einheit* philosophisch — „metaphysisch", wie er sagt — festzulegen.

Der Gedankengang ist ungefähr folgender: Einheit entsteht durch einen höheren Zweck oder Begriff, dem sie dient. Der Zweck nun, dem das Kunstwerk seine Einheit verdankt, liegt „in einer *höheren Sphäre*" als die gewöhnlichen Einheiten. Zunächst in einer höheren Sphäre als die Einheit eines *Mechanismus;* denn diese ist veranlaßt durch einen äußeren, durchaus praktischen Zweck. „So z. B. liegt die mechanische Einheit einer Uhr in dem Zwecke der Zeitmessung." Der Verstand genügt vollkommen, um diese Art der Einheitlichkeit zu begreifen. In der Tat, diese Einheitlichkeit ist „nur für den Verstand da". — Das wahre Kunstwerk hat aber auch eine höhere Einheit als die natürlichen organischen Formen, wie die Pflanzen und Tiere. Deren Einheit beruht auf dem Zweck oder Begriff: „Leben". Schon hier versagt unser Verstand. Schon die einfachsten, organischen Lebenseinheiten können wir nicht verstandesmäßig begreifen und analysieren. Schon für die einfachsten *Lebensformen* finden wir den Einheitspunkt nur vermittels „einer inneren Anschauung". — Die organische Einheit eines Shakespeareschen Kunstwerkes wird aber nicht durch einen mechanischen Zweck geschaffen, noch bedeutet sie bloßes Leben,

[1]) Dram. Vorl. II 97 ff.

sondern sie entsteht in und stammt aus einer „höheren Sphäre", nämlich aus der des *selbstbewußten*, „des *geistigen Lebens*", aus dem Reiche der *Ideen und „der Beziehung auf Ideen*". Ein Trauerspiel hat allerdings das mit den mechanischen Körpern gemein, daß es nicht bloß mit Auge und Ohr, sondern auch mit dem Verstande erfaßt wird. Aber nicht nur für die Sinne und nicht bloß für den Verstand ist es da, sondern es wendet sich „an das Gemüt", das „Gefühl", an unseren „Sinn für das Unendliche", an die *Welt der Ideen* in uns. Auf diese höchste Fähigkeit des Menschen, sein Leben in einer Ideenwelt, sein Gemüt, will das Trauerspiel „einen Gesamteindruck" machen. Diesem höheren, geistigen Zwecke entspricht eine höhere, geistige Einheit, dieselbe Einheit, die wir beim Menschen Seele nennen, ohne sie klar vorzeigen zu können.

Wir verlangen also von einem wahren Kunstwerk keine mechanische und keine bloß lebendige, sondern eine geistige Einheit, *eine Seele*. Diese geistige Einheit ist „tief, innig, geheimnisvoll", sie ist die höchste, denkbare Einheit, die es gibt[1]).

Hieraus ergibt sich in der 12. Vorlesung folgende Zusammenfassung und Folgerung: „Mechanisch ist die Form, wenn sie durch äußere Einwirkung irgend einem Stoffe bloß als zufällige Zutat ohne Beziehung auf dessen Beschaffenheit erteilt wird, wie man z. B. einer weichen Masse eine beliebige Gestalt gibt, damit sie solche nach der Erhärtung beibehalte. Die *organische* Form hingegen ist eingeboren, sie bildet von innen heraus und erreicht ihre Bestimmtheit zugleich mit der voll-

[1]) Vgl. Frd. Schlegel [an Wilhelm 111]: „Was wir in Werken, Handlungen und Kunstwerken Seele heißen (im Gedicht nenne ich's gern Herz), im Menschen Geist und sittliche Würde" ist „in der Schöpfung Gott — lebendigster Zusammenhang".

ständigen Entwicklung des Keimes. Solche Formen entdecken wir in der Natur überall, wo sich lebendige Kräfte regen ... Auch in der schönen Kunst wie im Gebiete der Natur, der höchsten Künstlerin, sind alle echten Formen organisch, d. h. durch *den Gehalt des Kunstwerks* bestimmt. Mit einem Worte, die Form ist nichts anderes als ein *bedeutsames Äußeres*, die sprechende, durch keine störende Zufälligkeiten entstellte Physiognomie jedes Dinges, die von *dessen verborgenem Wesen* ein *wahrhaftes Zeugnis* ablegt." Bis hierher hätte Goethe sicher nichts gegen den romantischen Formbegriff einzuwenden gehabt. Er entspricht und entspringt seinem Begriff der „inneren Form". Die Schlußfolgerung aber, die Wilhelm Schlegel aus dieser Auffassung zog, mußte ihm in Schlegels Munde unsympathisch sein. Sie lautet: „Hieraus leuchtet ein, daß der unvergängliche, aber gleichsam durch verschiedene Körper wandernde *Geist* der Poesie, so oft er sich im Menschengeschlechte neu gebiert, aus den Nahrungsstoffen *eines veränderten Zeitalters* sich auch einen *anders* gestalteten *Leib* zubilden muß. Mit der Richtung des dichterischen Sinnes wechseln die Formen, und wenn man die *neuen* Dichterarten mit den *alten Gattungsnamen belegt* und sie nach *deren Begriffe beurteilt*, so ist dies eine ganz *unbefugte Anwendung von dem Ansehen des klassischen Altertums*. Niemand soll vor einer Gerichtsbarkeit belangt werden, unter die er nicht gehört." Hiermit wird die Autorität der Griechen abgelehnt. Aber Wilhelm Schlegel bleibt auch die weitere Folgerung aus seiner Lehre vom organischen Kunstwerk nicht schuldig; nämlich die, daß die Shakespearesche Form eigentlich *über* der griechischen Form steht, denn sie ist ein *späteres* und deshalb *höheres* Entwicklungsprodukt. Sie verhält sich zur klassischen

Form wie der höhere Organismus zum niederen. Die griechische Form ist nur „Leben", „bewußt*lose* Einheit der Form und des Stoffes". Die romantische Form aber hat einen unendlichen „Geist", eine „Seele", welche sich in einem Stoffe versinnbildlicht. So haben wir in der griechischen Form eine ***natürliche*** Harmonie; alles wächst organisch wie ein Baum empor. In der romantischen, Shakespeareschen Form haben wir dagegen den bewußten Gegensatz zwischen dem unendlichen Geist und dem endlichen Stoffe, und es „wird innigere Durchdringung beider als zweier Entgegengesetzten gesucht", d. h. der endliche, begrenzte Stoff wird mit dem unendlichen Geist des Künstlers bewußtermaßen zu ***höherer, seelischer, organisch-geistiger*** Einheit verschmolzen [1]).

Endgültig wird hiermit die Shakespearesche Form als die ***höhere***, sowohl von der mechanischen, als von der klassischen, unterschieden. Sie unterscheidet sich von der mechanischen als die lebendige von der toten; sie unterscheidet sich von der griechischen als die *geistige* von der bloß *natürlich*-lebendigen, als die des höheren Organismus von der des niederen.

Daß diese höhere organische Einheit eben als solche unantastbar ist, wird von den Romantikern auch jetzt wieder energisch betont, und zwar mit besonderer Wendung gegen Schillers Macbeth-Bearbeitung: „Ein deutscher Dichter hat es also sehr übel verstanden, da er sie [die Hexen im Macbeth] in warnende und sogar moralisierende Zwitterwesen ... umgestaltete und mit tragischer Würde bekleidet hat. ***Lege doch niemand Hand an Shakespeares Werke, um etwas Wesentliches daran zu ändern: es bestraft sich immer selbst***" [2]).

[1]) Dram. Vorl. I 25 f.
[2]) Dram. Vorl. III 153.

Es handelt sich also bei Shakespeares Form, wie ohne die lange Spekulation schon im Horenaufsatz gesagt war, um *eine Durchgeistigung des Stoffes.* Diese muß sich an die Möglichkeiten, die im Stoffe selbst liegen, anschließen, wenn Stoff und Geist in eine *wahre* Verbindung treten sollen, wenn eine wirkliche „Durchdringung beider" zu „höherer Einheit" zustande kommen soll. Jeder Stoff fordert demnach eine bestimmte Form der Behandlung. Es gibt also nicht *eine* Shakespearesche — romantische — Form, sondern unendlich *viele,* so viele, als Stoffe und Möglichkeiten der Durchgeistigung in den Stoffen liegen. Tieck sagt: „Der echte Künstler sollte sich jedesmal *von dem Geiste seines Stoffs* hinreißen lassen, daß er ein neues, abgesondertes Kunstwerk daraus hervorbringe. Und eben *weil dies bei Shakespeare der Fall ist,* so hat dies zu vielen Mißverständnissen Anlaß gegeben, weil es beim ersten Anblick scheint, als hätte man keinen festen Platz, aus welchem man diesen wunderbaren Dichter beobachten könne"[1]). — Alles dies berührt sich trotz der beabsichtigten Polemik aufs engste mit Goethe, steht aber in schroffem Gegensatz zu Schillers Kunst- und Weltauffassung. Für Schiller ist nur konsequent, wenn er ausführt: „Der äußere Stoff ist an sich selbst immer *gleichgültig,* weil ihn die Dichtkunst niemals so brauchen kann, wie sie ihn findet, sondern nur durch das, *was sie selbst aus ihm* macht, ihm die poetische Würde gibt." Ebenso konsequent aber sind die Romantiker, wenn sie, von ihrem Begriff der Natur und Wirklichkeit und der all-einen organischen Welt ausgehend, vom Künstler fordern, daß er nicht ein abstraktes Ideal in den Stoff *hineinträgt,* sondern daß er das

---

[1]) Nachgel. Schrift. II 136.

Wesen, das in dem Stoffe selbst liegt, seine Eigentümlichkeit, seine innerste Natur, seine ursprüngliche Schönheit, kurz, die poetische Wirklichkeit, die in ihm liegt, *herausholt;* daß er die Möglichkeiten und geistigen Tiefen, die in *jedem Stoffe selbst* liegen, poetisch begreift und so zur Darstellung bringt. Nicht indem er den Stoff verallgemeinert, wie Schiller es fordert[1]), sondern indem er ihn individualisiert, vertieft, vermenschlicht — *idealisiert* er ihn. Dementsprechend gibt es nicht *ein bestimmtes* Kompositionsgesetz für den Dramatiker, bei dem gute „Verwicklung und Auflösung" die Haupterfordernisse sind, wie Schiller gesagt hatte, sondern jeder Stoff fordert eine besondere Art der Behandlung, nach dem Wesen, das in ihm steckt. Wenn Schiller fordert: „In der Tragödie muß die Gemütsfreiheit aufgehoben werden, weil sie (die Tragödie) in der Herstellung derselben ihre poetische Kraft beweist", so ist diese Regel von Aufhebung und Wiederherstellung der Gemütsfreiheit nach romantischen Begriffen viel zu eng. Shakespeares Durchgeistigung des Stoffes und dessen dramatische Gestaltung nach den in ihm liegenden individuellen Möglichkeiten, stehen nach ihrer Meinung hoch über dieser technischen Kompositionsweise.

Deshalb verbietet uns Tieck zu sagen: „Dieses Werk stellt am vollendetsten die Form des Shakespeareschen Schauspiels dar; oder: jenes ist der Gipfel der englischen Kunstform, hier hat sie sich vollendet und alles übrige ist nur ein Bestreben nach diesem Ziel, und alles sollte in dieser Form dastehen! — Dieser umfassende histo-

[1]) Schiller hatte diese Verallgemeinerung eines Stoffes in seinem Aufsatz: „Über naive und sentimentalische Dichtung" folgendermaßen illustriert: „Die Bilder der Erinnerung" werden „in Ideale, die Helden in Götter umgestaltet. Die Erfahrungen eines bestimmten Verlustes haben sich zur Idee der allgemeinen Vergänglichkeit erweitert."

rische Sinn [Shakespeares] hat sich nicht in einer bestimmten Form aussprechen können, denn er ist lebendig, wechselnd, wandelnd, stets von neuem untersuchend und versuchend, spielend, tändelnd und tiefsinnig, allegorisch und oberflächlich; er sucht nicht aus einer Forderung der Poesie [id est: *Theorie*!] den Gegenstand *in sich* und in etwas Konventionelles zu verwandeln [dies gegen Schiller!], sondern *sich jedem neuen Gegenstande auf eine neue Weise anzuschmiegen* ... Der buchstäbliche Nachahmer Shakespeares wird sich an Nebensachen, einzelne Szenen oder irgend ein bestimmtes Schauspiel halten müssen, und er wird nichts weniger als eine Shakespearesche Form zustande bringen, weil *jedes Werk dieses Dichters eine neue Form darstellt;* ein solcher Nachahmer, der den *Geist* der gemeinsamen Formen erfaßt hätte, würde wohl etwas liefern, das jedem Werke Shakespeares völlig unähnlich sähe"[1]). — „Jede seiner Dichtungen ist wie eine abgeschlossene Welt, die sich in ihrer eignen Sphäre bewegt", sagt Wilhelm Schlegel[2]).

Wie wird nun ein deutsch-nationales, romantisch-Shakespearesches Drama aussehen? Selbstverständlich ganz anders als ein griechisch-klassisches. — Es umfaßt zunächst, seinem höheren Standpunkt gemäß, einen weiteren Kreis von „Leben, Charakteren und Begebenheiten als die einfache griechische Tragödie". Aristoteles hätte es für unmöglich gehalten, einen solchen Reichtum in eine dramatische Einheit zu bannen, wenn er gefragt worden wäre. Und damals hatte er recht! Auf der griechischen Bühne wäre es in der Tat unmöglich gewesen[3]). — Aber „unternehmende Köpfe, unbekümmert

[1]) Krit. Schrift. I 221 ff.; vgl. III 33; 93.
[2]) Dram. Vorl. III 89 f.
[3]) Dram. Vorl. II 85 f.

darum, daß etwas schon anderswo in hoher Vollkommenheit vorhanden gewesen", fingen noch einmal an, eine Bühne zu erfinden, und zwar eine für das romantische Drama. Sie legten „den Grund des neuen Gebäudes auf eignem Boden" und schafften „alles Baugerät aus eigenen Mitteln herbei". „Wir teilen gewissermaßen die Freude des Gelingens, wenn wir sie rasch von der anfänglichen Unbeholfenheit und Bedürftigkeit zu fertiger Meisterschaft fortschreiten sehen."[1] Der Boden, auf dem die romantische Bühne gebaut wurde, war England. — Also „wir können gern zugeben, die meisten dramatischen Werke der englischen Dichter seien im Sinne der Alten weder Tragödien noch Komödien: es sind eben romantische Schauspiele." Und der Unterschied liegt tiefer als in den so oft erwähnten Äußerlichkeiten: er liegt im „innersten Gehalt der Dichtungen"[2]. „Die antike Kunst und Poesie geht auf strenge Sonderung des Ungleichartigen, die romantische gefällt sich in unauflöslichen *Mischungen;* alle Entgegengesetzten: Natur und Kunst, Poesie und Prosa, Ernst und Scherz, Erinnerung und Ahndung, Geistigkeit und Sinnlichkeit, das Irdische und das Göttliche, Leben und Tod verschmilzt sie auf das innigste miteinander." So spiegeln die griechischen Dramen eine schöne, lichte, klar verständliche „Welt"; aber die romantischen, Shakespeareschen Dramen sind dem „Geheimnis des Weltalls" näher. Deshalb sehen auch die griechischen Dramen einfach, klar, vollendet aus wie eine „Skulptur", die romantischen hingegen haben einen „fragmentarischen *Anschein*"[3]. Sie können infolge ihres Strebens nach inner-

[1]) Ib. III 5; vgl. Krit. Schrift. I 248.
[2]) Dram. Vorl. III 10f.
[3]) Ib. 14ff.

ster Verschmelzung und Vereinheitlichung aller äußeren, scheinbaren Gegensätze unter dem Ewigkeitsgesichtspunkte keine ins Auge springende Abrundung bieten; denn die Höhe ihres Standpunktes und die Weite ihrer Weltauffassung ist für das gewöhnliche Verständnis und das naive Bewußtsein auf den ersten Blick inkommensurabel. Sie sind mit einem großen Gemälde vergleichbar, wo Gestalten und Bewegungen in reichen Gruppen dargestellt werden; wo nicht nur die Umgebung [das Milieu] der Personen mit abgebildet ist, sondern auch „ein bedeutender Ausblick in die Ferne" geboten wird, und wo auch durch künstlerische Beleuchtung ein bestimmter Eindruck auf das Gemüt gemacht wird. Die romantische Kunst bringt „Lebendigkeit" und „die feinsten Abstufungen des geistigen Ausdrucks" in die Gesichter. In den Gestalten werden wir deren Gemüt entdecken und dessen „leiseste Regungen vernehmen". „Licht und Luft", „was am wenigsten körperlich ist", scheint darin sichtbar gemacht zu sein. Kurz und gut, das romantische Drama gleicht einem reichen, bunten, tiefsinnigen Weltengemälde, nicht der einfachen, klaren Skulptur.[1]) „Es sondert nicht strenge wie die alte Tragödie den Ernst und die Handlung unter den Bestandteilen des Lebens aus; es faßt das ganze bunte Schauspiel desselben mit allen Umgebungen zusammen, und indem es nur das zufällig neben einander Befindliche abzubilden scheint, befriedigt es die unbewußten Forderungen der Phantasie, vertieft uns in

[1]) Herder und Lessing hatten das Freskogemälde als Bild für Shakespeares Dramen gebraucht. Wilhelm Schlegel vergleicht sie in schärferer Betonung der Einheitlichkeit mit Gruppengemälden. Er spricht von der Einfassung der Vordergründe: „Durch das gegen die Mitte gesammelte Licht und andere Mittel" wird der Blick festgehalten, „daß er weder über die Darstellung hinausschweife, noch etwas in ihr vermisse". Dram. Vorl. III 16.

Betrachtungen über die unaussprechliche Bedeutung des durch Anordnung, Nähe und Ferne, Kolorit und Beleuchtung harmonisch gewordenen Scheines und leiht gleichsam der Aussicht eine Seele." Durch den „Wechsel der Zeiten und Örter" wird die „Ferne angedeutet" und das Halbversteckte für die Gruppierung verwandt. Ernst und Scherz sind, wie Licht und Schatten im Gemälde, eine wirkliche Schönheit im Drama, wenn sie so gemischt sind, daß sie „im Grade und der Art ihrer Anwendung ein Verhältnis zueinander haben". Durch die Mischung der dialogischen und lyrischen Bestandteile hat der Dichter es in der Gewalt, seine Personen in „mehr oder weniger poetische Naturen zu verwandeln"[1]). —

Für alles dies ist Shakespeare Muster und Illustration zugleich; alles dies wurde nur einleitend vorgebracht, um für eine volle Würdigung der Werke im einzelnen freie Bahn zu bekommen. Die Perspektive, die Mischungen, die Kontraste, die ganze gepriesene Technik des romantischen Dramas, wird dann an den Werken Shakespeares im einzelnen nachgewiesen.

Zu bemerken ist, daß an keiner Stelle der dramatischen Vorlesungen ein Drama Tiecks erwähnt wird, daß Shakespeare und *nur* Shakespeare als Muster für die *romantischen* Schauspiele, *wie sie sein sollten*, hingestellt wird. Das, was hier nur mit Stillschweigen angedeutet wird, nämlich, daß Wilhelm Schlegel keineswegs in Tieck einen großen romantischen Künstler sieht, daß er seine Dramen überhaupt nicht zur „dramatischen" Literatur und Kunst rechnet, das sprechen er und sein Bruder in ihren Briefen offen aus[2]).

---

[1]) Ib. 15—19.

[2]) A. W. Schlegel: Werke VIII 147; Schlegelbriefe 534, 567, 649.

Mit dieser Verherrlichung des germanischen Shakespeare auf Kosten der Antike ist das, was Goethe in Theorie und Praxis für die deutsche Bühne erstrebte, abgelehnt. Es wird als unzeitgemäß und undeutsch und als ein Widerspruch gegen die höchsten geistigen nationalen Forderungen von den Romantikern empfunden.

Unumwunden erklärt dies Wilhelm Schlegel am Schluß seiner Vorlesungen[1]). „Das den Griechen auf echtere Weise nachgebildete Trauerspiel" sei „unserer Sinnesart zwar verwandter" als das französische; „allein die Menge begreift es nicht, es wird immer ein gelehrter Kunstgenuß für wenige Gebildete bleiben, ungefähr wie die Betrachtung der antiken Statuen." „Welchen Weg sollen wir nun einschlagen?" Antwort: „Die würdigste Gattung des romantischen Schauspiels ist die historische." Das historisch-romantische, Shakespearesche Drama soll uns als höchstes Ziel für den Ausbau eines nationalen Theaters die Richtung weisen: „Aber unser historisches Schauspiel sei denn auch wirklich *allgemein national.*" Mögen sich „alle echt Gesinnten" um die nationale Geschichte und die nationale Literatur und Sage versammeln, „wie um ein heiliges Panier" und mögen sie dabei „ihre unzerstörbare Einheit als Deutsche fühlen". „Welch ein Feld für einen Dichter, der wie Shakespeare die poetische Seite großer Weltbegebenheiten zu fassen wüßte!" So schließen die dramatischen Vorlesungen.

Von ihrem Standpunkt aus gilt konsequenterweise *der* Goethe, der in Shakespeare „den Stern der höchsten Höhe" sah, viel mehr für die Bühne, als der Goethe, der in den Griechen „das Beste, was die Welt hervor-

[1]) Dram. Vorl. III 427—431.

gebracht," erblickte. — Wilhelm Schlegel erklärt ausdrücklich, daß es der *junge* Goethe war, der das deutsche Drama in die Bahn des romantisch-historisch-Shakespeareschen Dramas gelenkt hat; sein „Goetz" war der Beginn einer neuen Zeit, „die Grundlage einer eigentümlich deutschen und echt künstlerischen dramatischen Schule"[1]). Nur „Egmont" und „Faust" sind weitere Schritte auf dieser Bahn. Alle diese Dramen haben aber doch einen Fehler, der sie hinter Shakespeare zurückstellt: sie sind nicht theatralisch; es sind Dichtungen in dramatischer Form, aber keine Trauerspiele. Im „Goetz" berücksichtigt Goethe „die Vorstellung auf der Bühne gar nicht, schien ihrer Unzulänglichkeit vielmehr in jugendlichem Übermute zu trotzen"[2]). Im Egmont kommt er Shakespeares Vollendung der Form schon näher. Der Egmont ist „ein romantisch-historisches Schauspiel, dessen Stil zwischen Goethes älterer Weise im Goetz und Shakespeares Form in der Mitte schwebt"[3]). Im Faust ist „erstaunlich viel für die dramatische Kunst sowohl in der Anlage als in der Ausführung zu lernen", aber auch er leidet „an Unfähigkeit zur äußeren Darstellung"; um ihn „aufzuführen", meint Schlegel, „müßte man Fausts Zauberstab und Beschwörungsformeln besitzen." Also: „Man muß wohl eingestehen, daß Goethe zwar unendlich viel dramatisches, aber nicht ebensoviel theatralisches Talent besitzt. Ihm ist weit mehr um die zarte Entfaltung als um rasche äußere Bewegung zu tun." „Die milde Grazie seines harmonischen Geistes hielt ihn davon ab, die starke demagogische Wirkung zu suchen." Und dann verrät Schlegel, daß er Goethe selbst auf dessen

[1]) Ib. 397.
[2]) Ib. 398.
[3]) Ib. 400.

Lieblingsgebiet, dem des klassischen Altertums, nicht für unanfechtbar ansieht, daß er auch Goethes Auffassung der Griechen für nicht einwandsfrei hält: „Iphigenie auf Tauris ist zwar dem griechischen Geiste *verwandter* als vielleicht irgend ein vor ihr gedichtetes Werk der Neueren, aber es ist nicht sowohl eine antike Tragödie als Widerschein derselben — Nachgesang“[1]. Auch in der antikisierenden Tragödie fehlt Goethe — nach romantischer Ansicht — das theatralische Talent seiner großen Vorbilder. Und so ist es Wilhelm Schlegel „leicht zu begreifen“, daß Goethe „nicht den entscheidenden Einfluß auf die Gestalt unsers Theaters gehabt, den er hätte haben können“[2]). — Mit Goethes „milder Grazie“ wird dann Shakespeares theatralische Wucht verglichen. „Kurz nach Goethes erster Erscheinung hatte man gewagt, Shakespeare auf unserer Bühne auftreten zu lassen.“ Obgleich die Stücke „sehr unvollkommen zur Erscheinung kamen“, war „die Wirkung“ „außerordentlich“. Es waren „Darstellungen ganz neuer Art“ und gingen vorläufig noch über den Horizont des deutschen Publikums: „Shakespeares einzelne Charaktere und Situationen hatte man bis auf einen gewissen Grad begriffen, aber noch nicht den Sinn seiner Komposition.“ Die Bescheidenheit verbietet hier dem Verfasser ausdrücklich darauf hinzuweisen, wer „der überlegene Geist“ war, der dann dieses Verständnis für „die Komposition“, das organische Ganze der Dramen,

---

[1]) Ib. 405 f. — Viel schärfer, als W. Schlegel es hier tut, sprechen sich die Romantiker in Briefen gegen Goethes Auffassung der Antike aus: Tieck schreibt an Solger (18. Dez. 1817), es ließe sich zeigen, wie in Goethes wahrer Verehrung der Antike zugleich ein ganz nichtiger, willkürlicher und leerer Aberglaube liege, der niemals, am wenigsten in der Nachahmung, zum Leben erweckt werden könne.

[2]) Dram. Vorl. III 406.

erschlossen, „die Ahnung zur Erkenntnis" aufgehellt hatte.

Viel näher als Goethes spätere Dramen werden *Schillers* letzte Dramen Shakespeare und damit der Vollendung der dramatischen Kunst und dem Ziele der nationalen Bühne gestellt. In seinen ersten Werken ist zwar „die verfehlte Nachahmung Shakespeares nicht zu verkennen"[1]). Aber der „Wallenstein" ist ein Beweis, wie Schiller durch seine „historischen und philosophischen Studien" seinen Geist „gereift, vielseitig bereichert", und über „Zwecke und Mittel" der dramatischen Kunst wahrhaft aufgeklärt hatte. Infolge dieser Aufklärung sei er zum „historischen Trauerspiel" zurückgekehrt und versuche jetzt „mit Entäußerung seiner Persönlichkeit bis zu einer wahrhaft objektiven Darstellung durchzudringen". Um diese zu erreichen, schließt er sich in seinen „Formen" „sehr an Shakespeare an, nur suchte er den Wechsel von Ort und Zeit mehr zu beschränken, um nicht der Einbildungskraft der Zuschauer zu viel zuzumuten"[2]). In der „Jungfrau" hat Schiller nicht glücklich mit Shakespeare gewetteifert. Die antikisierende „Braut von Messina" ist durchaus verfehlt[3]). *Dagegen war der „Tell" die schönste Verheißung für Deutschlands theatralische Zukunft,* ein Beweis für Schillers Meisterschaft im historisch-romantischen, national-Shakespeareschen Drama. „Hier ist er ganz zur Poesie der Geschichte zurückgekehrt."[4])

Um die gleiche Zeit, in der Wilhelm Schlegel diese Anschauungen einem eleganten Publikum in Wien vorträgt, schreibt Tieck an Jacobi: „Unsere Zeit ist über-

---

[1]) Ib. 408.
[2]) Ib. 410.
[3]) Ib. 411 ff.
[4]) Ib. 414.

haupt nicht gesund und lebensfroh genug, um die Tragödie hervorzubringen: auch Goethe hat uns keine gegeben“[1]).

Summa: Goethe hat mit seinen reiferen Werken für die deutsch-nationale Bühne keine *grundlegende* Bedeutung. Schillers Wallenstein und Tell sind die ersten Anfänge einer wahrhaft deutschen, nationalen Bühnenkunst. Unerschütterliche Grundlage für diese bleibt aber Shakespeare. In formaler Hinsicht hat Shakespeare mit seiner Durchgeistigung des Stoffes zu höherer organischer Einheit bei größtmöglichster Universalität der Idee das Vorbild gegeben. Stofflich hat er das historisch-nationale Leben seines Volkes auf dramatischer Höhe poetisch verklärt; und so hat er ein Muster nationaler Bühnenkunst „für ewige Zeiten“ geschaffen.

Es ist töricht, die Romantiker wegen dieser Ablehnung Goethes so scharf zu tadeln, als es geschehen ist, denn in Wirklichkeit vergessen sie auch jetzt keinen Augenblick die Größe und Schönheit des Goetheschen Genius, und die *dichterisch-geniale* Bedeutung der Iphigenie und des Tasso. Nur hier, wo es sich ausschließlich um die *nationale Bühne* handelt und damit um die Einwirkung auf die zukünftige Bildung des deutschen Geschmackes, mußte jede andere Rücksicht schweigen. Daß aber eine Bühne nur als Ausdruck des *nationalen Geisteslebens* ihre endgültige Berechtigung hat und ihre höchste Bestimmung erfüllen kann, ist vor und nach den Romantikern unanfechtbarer Grundsatz für alle Bühnenbestrebungen großen Stils und durchgreifenden Erfolges gewesen.

Gerade, weil es ein Goethe war, der dieser nationalen Tendenz entgegentrat, mußte klar und scharf betont

[1]) Briefe an Jacobi, hsg. von Zoeppritz II 32.

werden, was die Romantiker seinen Bestrebungen entgegenzusetzen hatten. — Was die deutsche dramatische Poesie in Zukunft Großes vollbracht hat (von Kleist bis Ludwig und Hebbel und bis auf Wagner, ja bis auf Hauptmann), hat sie auf Grund und in Übereinstimmung mit dem romantischen und nicht mit dem klassischen Programm geleistet.

Daß Goethe eine derartige Wendung der Kritik vom persönlichen, wie vom sachlichen Standpunkt verletzen mußte, ist klar. Er empfindet sie als eine „Ungerechtigkeit", um so mehr, als diese plötzliche Selbständigkeit der Schlegel gegen die große Verehrung und Freundschaft, die sie ihm bewiesen, solange sie ihn *brauchten*, auf das krasseste abstach. Trotzdem tut Goethe den Brüdern Schlegel unrecht, wenn er sie der „Unredlichkeit" und Unaufrichtigkeit zeiht. Der Konflikt war im wesentlichen rein sachlicher Natur. —

Gegen die „Präkonisierung" Shakespeares und die Kritik seiner eignen Dramen nimmt Goethe in seinem „Shakespeare und kein Ende" (1813) Stellung. Walzel bezeichnet den Aufsatz deshalb als ein „Kampfwort" gegen die Romantik[1]). Es ist die klarste und objektivste Auseinandersetzung des alten Goethe mit den Romantikern, die wir haben.

Die Romantiker haben Shakespeare vom rein dichterischen, vom literarhistorisch-philosophischen und vom Standpunkt der nationalen Bühne zum höchsten Muster erklärt. Auf alle diese drei Seiten ihrer Shakespeare-präkonisierung geht Goethe in seinem Kampfwort ein. Er betrachtet Shakespeare „erstens als Dichter überhaupt, sodann verglichen mit den Alten und den Neuesten; und zuletzt als eigentlichen Theaterdichter....

[1]) Schrift. der Goethe-Gesellsch. XIII, LXII f.

Ich werde meine Beistimmung zu dem, was schon gesagt ist, dadurch geben, daß ich es allenfalls wiederhole, meine Abstimmung aber kurz und positiv ausdrücken, ohne mich in Streit und Widerspruch zu verwickeln:"

(I.) *Shakespeare als Dichter:* — Über das, was das Wesen des Dichters und des Genies überhaupt ausmacht, sind sich Goethe und die Romantiker stets einig gewesen und einig geblieben. Selbst im „Winckelmann" hatte Goethe ganz im Sinne der Romantik, aber natürlich mit Goetheschen Worten und Goethescher Gedankenwendung, den Künstler als die höchste Blüte und Vollendung der Menschheit und damit auch zugleich der natürlichen Schöpfung charakterisiert[1]). In „Shakespeare und kein Ende" hält er hieran fest: „Nennen wir nun Shakespeare einen der größten Dichter, so gestehen wir zugleich, daß nicht leicht jemand, der *sein inneres* Anschauen aussprach, den Leser in höherem Grade *mit in das Bewußtsein der Welt* versetzt. Sie wird für uns völlig durchsichtig." Ebenso akzeptiert Goethe im wesentlichen Schlegels Grundgedanken über Shakespeares Schaffensweise: die Durchgeistigung des Stoffes, die Idealisierung desselben durch Verinnerlichung, die künstlerische

---

[1]) „Indem der Mensch auf den Gipfel der Natur gestellt ist, so sieht er sich wieder als eine ganze Natur an, die in sich abermals einen Gipfel hervorzubringen hat. Dazu steigert er sich, indem er ... sich endlich bis zur Produktion des Kunstwerkes erhebt ... Ist es einmal hervorgebracht", so erhebt es „den Menschen über sich selbst, schließt seinen Lebens- und Tatenkreis ab und vergöttert ihn für die Gegenwart, in der das Vergangene und Künftige begriffen ist". (1804) (Hempel 28, 203.) Vgl. Friedrich Schlegel (1800): „Durch die Künstler wird die Menschheit ein Individuum, indem sie Vorwelt und Nachwelt in der Gegenwart verknüpfen. Sie sind das höhere Seelenorgan, wo die Lebensgeister der ganzen äußern Menschheit zusammentreffen und in welchem die innere zunächst wirkt." (Ideen 64.) Siehe auch oben S. 176ff.

Reflexion, die einen Hauptgesichtspunkt bis in die kleinsten Teile durchführt. Kein Wunder: Sein Begriff von einer inneren Form war in alledem nur philosophisch erweitert, im einzelnen ausgeführt und auf Shakespeare angewandt! Goethe sagt: Shakespeares Werke sind nicht so sehr für die „Augen des Leibes", als für „den inneren Sinn", „und so entspringt eine vollständige Wirkung, von der wir uns keine Rechenschaft zu geben wissen". „Schwerlich wird man einen Dichter finden, dessen einzelnen Werken jedesmal ein anderer Begriff zugrunde liegt und im ganzen wirksam ist, wie an den seinigen sich nachweisen läßt." Und die „Zustimmung" geht noch weiter: Ob Goethe in Anklang an Herder sagt: Shakespeare, wie ein Weltgeist, drückt das verborgene Geheimnis der Dinge aus; oder ob die Romantiker als Idealisten sagen: Shakespeare drückt die *Wahrheit* der Dinge aus, weil er den Geist der Welt in seinem Geist trägt und versteht, kommt schließlich in ästhetischer Hinsicht auf dasselbe heraus. Aber aus dieser Übereinstimmung entwickelt sich der Gegensatz.

Für die idealistischen Romantiker, denen der Geist *alles* und alles Geist ist, beruht der Reichtum von Shakespeares Kunst ausschließlich auf dem Reichtum seines Geistes. Für Goethe ist es sonderbarerweise nicht die überragende Bedeutung, Größe und Weite von Shakespeares Genie, das ihn so zu einem redenden Genossen des Weltgeistes werden läßt und seine universelle Mannigfaltigkeit bedingt, sondern es ist das Milieu, das Zeitalter Shakespeares: „*diesen Reichtum hat Shakespeare seinem Vaterlande zu danken.* Überall ist *England* das meerumflossene und wolkenumzogene, nach allen Weltgegenden tätige," sagt er, und es klingt ein Seufzer durch über sein eigenes kleines

Geschlecht und über den engen Kreis, der ihm in Weimar gezogen. Der Vergleich zwischen dem lustigen, alten England, in dem Shakespeare wirken konnte, und Weimars ruhiger Gesellschaft, die Sehnsucht nach einer so tief bewegenden und bewegten Zeit wie die der Maiden-Queen läßt Goethe vergessen, wie energisch er sich für seine Person dagegen sträubte, ausschließlich als ein Produkt seiner Familie und seiner Umgebung verstanden zu werden. Shakespeare aber soll — im Gegensatz zu dem, was Goethe über sich selbst über das Wesen des Genies im allgemeinen sonst gesagt hatte — *alles* seinem Vaterlande verdanken: „Der lasterhafte Mächtige, der wohldenkende Beschränkte, der leidenschaftlich Hingerissene, der ruhig Betrachtende, alle tragen ihr Herz in der Hand . . . Selbst das Unbelebte drängt sich hinzu, Donner und Blitz, wilde Tiere erheben ihre Stimme . . . Aber auch die zivilisierte Welt muß ihre Schätze hergeben; Künste und Wissenschaften, Handwerke und Gewerbe, alles reicht ihm seine Gaben dar. Shakespeares Dichtungen *sind ein großer, belebter Jahrmarkt, und diesen Reichtum hat er seinem Vaterlande zu danken.*“ Das ist Goethes Auffassung von dem, was die Romantiker als organische „Universalität“ am Shakespearisch-romantischen Drama nachzuweisen sich bemüht hatten. Es ist dieselbe Anschauung, die er als ganz junger Stürmer und Dränger ausgesprochen hatte. Nur war er damals noch weniger schroff dafür eingetreten und hatte ausdrücklich den „dunklen Punkt“ als Einheitspunkt für all die reiche Mannigfaltigkeit konstatiert. Dieser Auffassung entspricht es, daß Goethe auch die Ansicht ablehnt, Shakespeare habe treue Bilder „entfernter Zeiten und Völker“ geschaffen, wie die Romantiker sagten. „Man sagt“, bemerkt Goethe, Shakespeare „habe die Römer vortrefflich

dargestellt; ich finde es nicht; es sind lauter eingefleischte Engländer, aber freilich Menschen sind es, Menschen von Grund aus, und denen paßt wohl auch die römische Toga". — Ich kann mir nicht helfen, aber diese Wendung Goethes scheint mir etwas sophistisch. Die Romantiker sagten: weil Shakespeare den Mittelpunkt der Menschheit erfaßt hat und in sich trägt, so versteht er *alles Menschliche* so gut, daß er dieses menschlich ewig Wahre auch in den Begebenheiten und Personen anderer Völker und Zeiten finden und darstellen kann. Als *Genie* steht Shakespeare, wenn auch innigst mit seiner Zeit verwachsen, doch über enger nationaler Beschränktheit; und deshalb erscheinen uns seine Römer so unbedingt wahr und wirklich, wie seine Engländer, obgleich uns diese römischen Menschen unter fremden Lebensbedingungen und Zeiten, von fernliegenden Gedankenkreisen bewegt, in einem uns fremd anmutenden Kostüm entgegentreten. Goethe will aber nur England in Shakespeare sehen, und deshalb vergißt er, daß Engländer, die, wie er zugibt, vor allen Dingen zuerst *Menschen* sind — und zwar Menschen, von denen diesem die römische Toga und jenem der schlichte Gelehrtenmantel eines von deutscher Spekulation und Wissenschaft erfüllten Dänenprinzen entspricht — eben *keine eingefleischten Engländer* sind. Eingefleischte Engländer hat Shakespeare in seinen Lustspielen bewußtermaßen dargestellt; auch Engländern schlechtweg — ohne das Prädikat „eingefleischt" — begegnen wir fortwährend in seinen Dramen, besonders in den großen Historien, in denen Shakespeare die englische und französische Eigenart patriotisch gegeneinander ausspielt; aber Julia ist doch keine eingefleischte Engländerin! oder gar Desdemona! oder kann man wirklich in Brutus einen eingefleischten Engländer sehen?

Im nächsten Abschnitt: *„Shakespeare, verglichen mit den Alten und Neuesten"* tritt Goethe in noch stärkeren Gegensatz zu der romantischen Schule. Selbstverständlich! Dem romantischen Ruf nach „einem Dichter, der wie Shakespeare die poetische Seite großer Weltbegebenheiten" und der nationalen, deutschen Geschichte zu fassen wüßte, hatte Goethe mit der Losung: „Jeder sei auf seine Art ein Grieche, aber er sei's!" geantwortet. Trotz aller romantischen Theorien und trotz Wilhelm Schlegels Berliner und Wiener Vorlesungen abstrahierte sich Goethe seinen Begriff des „Romantischen" ausschließlich aus den „Herzensergießungen", dem „Sternbald" und Tiecks Dramen. Da hieß romantisch denn kurzweg mittelalterlich-katholisch, unklar-verschwommen, Mangel an künstlerischer Selbstbeschränkung, ungesund, krank.

Und dennoch! sieht man genauer zu, so ist der Streit zwischen Goethe und den Schlegel um Shakespeares Stellung zur antiken und zur modernen Literatur und Kunst mehr ein Streit um Schlagworte, als um grundlegende Prinzipien, und Goethe steht abermals bei seinen Ausführungen dem romantischen Standpunkt näher, als er selber annimmt.

„Das Interesse, welches Shakespeares großen Geist belebt", sagt Goethe, „liegt innerhalb *der Welt*", denn wenn auch sehr viel Wunderbares und Geheimnisvolles in seinen Werken vorkommt, wenn auch ein magisches

[1]) Siehe Frd. Schlegel (Minor II 372, 14; 374, 34 u. 382; vgl. Tieck, Krit. Schrift. II 194): Die romantische Poesie schließt sich nicht an die Mythologie an, wie die antike Poesie, sondern an die *Wirklichkeit*. Sie ruht „ganz auf historischen Grunde", „wahrer Geschichte". Das beste in ihr sind „Selbstbekenntnis des Verfassers, der Ertrag seiner Erfahrung, die Quintessenz seiner Eigentümlichkeit", „eigene Anschauung" und „dargestelltes Leben". Die Darstellung ist *„historisch-pittoresk"*; bei den Alten ist sie *„idealistisch-plastisch"*.

Element in seinen Werken unverkennbar ist, so ist doch „die Wahrheit und Tüchtigkeit seines Lebens die große Base, worauf sie ruhen. Man hat daher schon eingesehen*), daß er *nicht* sowohl zu den Dichtern der *neuern* Welt, welche man die *romantische* genannt hat, sondern zu jenen der *naiven* Gattung gehöre, da sein Wert eigentlich auf der *Gegenwart* ruht." — Goethe faßt — wie gesagt — hier den Begriff Romantik zu eng. Die Romantiker würden antworten: Eben weil Shakespeares Dramen auf der *Gegenwart* ruhen, weil sein Interesse die Welt, die ganze Wirklichkeit umfaßt, weil er die Poesie dieser Gegenwart und Welt fühlt und darstellen kann und dabei in ihm doch auch zugleich der Sinn lebendig ist für das Geheimnisvolle und Wunderbare, für das, was nicht in Worten sagbar, sondern nur allegorisch darstellbar ist, so ist Shakespeare *kein naiver* Dichter und ebensowenig ein *sentimentaler* Dichter, sondern er ist beides *zugleich*, nämlich ein *romantischer* Dichter.

Im Grunde ist aber das Prädikat „naiv", das Goethe unter ausdrücklicher Berufung auf Schiller auf Shakespeare anwendet, Goethe selbst für Shakespeare zu eng. Er fährt fort: „Deßungeachtet aber ist er [Shakespeare], *näher* betrachtet, *ein entschieden moderner Dichter* und von den Alten durch *eine ungeheure Kluft* getrennt, nicht etwa der äußeren Form nach, sondern dem *innersten, tiefsten* Sinn nach." So sagt Goethe im nächsten Satz genau das Gegenteil von dem, was er in Anschluß an Schiller behauptete; er sagt, was die Romantiker schon immer gesagt hatten: Shakespeares Poesie ist nicht naiv, sondern entschieden modern und von der griechischen Poesie durch eine ungeheure

*) Anmerkung Goethes: Vgl. Schiller: Über naive und sentimentale Dichtung (Werke XV S. 448 ff.).

Kluft getrennt. Nach Goethe beruht diese Kluft auf bestimmten Gegensätzen, die er im Sinne Schillers festlegt.

Um den so überaus subtilen Unterschied, der sich hierbei in der Anschauung Goethes und der Theorie der Romantik in bezug auf antike und moderne Kunst geltend macht, möglichst scharf zu veranschaulichen, stelle ich Goethes Anschauungen und die romantischen Ausführangen über dasselbe Thema nebeneinander.

Goethe:	Romantiker:
Absolute Gegensätze sind: Antik und modern.	Antik und modern sind zwei geschichtlich aufeinanderfolgende Entwicklungsstufen des Geistes und der Kunst. In der höchsten Kunst, nämlich der Kunst, die die Romantiker in ihrem Programm fordern und an Shakespeare illustrieren, muß das „Wesentlich-Antike", mit dem „Wesentlich-Modernen" zu höherer organischer Einheit verschmelzen.
Gegensätze sind: „Naiv und sentimental"; „heidnisch und christlich".	Das Naive und Heidnische bedeutet in der Entwicklung des Geistes die Stufe des niederen Bewußtseins, das Sentimentale und Christliche ist die Stufe des höheren Selbstbewußtseins.
„Heldenhaft und romantisch".	Heldenhaft und romantisch sind keine Gegensätze. Das romantische Rittertum hat alle Merkmale des antiken Heldentums nur mit dem — seinem tieferen Selbstbewußtsein ent-

Goethe:	Romantiker:
	sprechenden — Begriff der „*Ehre*“.
Gegensatz ist: Real und Ideal.	Real und Ideal sind keine Gegensätze, sondern das Ideal ist das Bestreben des einzelnen, besonders des Dichters, die volle Wahrheit und Schönheit der alleinen, organischen Wirklichkeit, oder Realität, in Worten auszudrücken oder in Werken darzustellen. Idealische Werke sind Werke, die alles Reale unter dem Gesichtspunkt der höheren organischen Welteinheit und Weltanschauung begreifen. Ideale, die sich als unüberbrückbaren Gegensatz zum Realen betrachten, sind „keine Ideale“, sondern „Phantome“.
Gegensätze sind: Notwendigkeit und Freiheit; Sollen und Wollen.	Zwischen diesen beiden hat Kant eine unüberbrückbare Kluft gerissen. Im konsequenten Idealismus aber wird klar, daß der Gegensatz nur scheinbar ist. Wir haben darin nur *ein* Merkmal unter vielen, daß der Geist fortschreitet vom Unbewußten — vom gebundenen, unfreien Handeln und Erkennen, also von der „Notwendigkeit“, dem „Sollen“ — zum Bewußten: zur „Freiheit“, zum „Wollen“. Wo ein Gegensatz und Widerstreit zwi-

Romantiker:
schen Freiheit und Notwendigkeit, Sollen und Wollen vorhanden ist, ist dies ein Zeichen, daß der menschliche Geist noch in der Entwicklung, im Streben nach Freiheit und vollendeter Selbsterkenntnis ist, oder nach „dem Zentrum ringt", nach der Erkenntnis der Welteinheit, des „Mittelpunkts". Dies tut alle Philosophie — auch noch der transzendentale Idealismus[1]). Der Künstler aber ist der höhere Mensch, der „sein Zentrum in sich selbst hat," dem der Blick für die All-Einheit angeboren ist, und deshalb stellt gerade der wahre Künstler, das Genie, die Überbrückung des Gegensatzes in seiner Person und in seinen Werken dar.

Auf dem letzten Gegensatz, dem zwischen Wollen und Sollen, beruht nach Goethe hauptsächlich der Unterschied zwischen alter und neuer Tragödie. — Von vornherein muß festgestellt werden, daß das, was Goethe unter dem „Sollen" versteht, dasselbe ist, was Schiller als „Schicksal" bezeichnete. Goethe sagt: In der alten Tragödie herrscht das „Sollen". „Das Wollen", der Wille oder Charakter des einzelnen kommt daneben kaum in Betracht. Das Tragische der antiken Tragödie beruht darauf, daß der Mensch nicht *kann*, was er *soll*. Die Folge

---

[1]) Minor II 359.

ist: Das Schicksal zermalmt ihn. — In der modernen Tragödie herrscht „das Wollen". Der Konflikt entspringt daraus, daß der Mensch nicht *will*, was er *soll*. Nach Goethe hat das moderne Drama etwas Verweichlichendes: Das Wollen und Sollen lösen sich darin allmählich gegenseitig auf und „so fühlen wir uns *gerührt*, wenn wir nach peinlicher Erwartung zuletzt noch kümmerlich getröstet werden". Nachdem Goethe diesen Gegensatz zwischen antik und modern, unbekümmert um alles, was die Romantiker über diesen Punkt je geredet hatten, im Sinne Schillers festgestellt hat, überrascht er uns plötzlich mit der Wendung, daß einzig und allein Shakespeare diesen Gegensatz überwunden habe, — und so ist Goethe wieder mitten im romantischen Lager: „Hier tritt Shakespeare einzig hervor, indem er das Alte und das Neue auf eine überschwengliche Weise verbindet", sagt er. Und dann weist er diese Verknüpfung des Antiken und Modernen in Shakespeare vom Gesichtspunkt des Vorangegangenen nach: Das Wollen beruht nicht eigentlich bei Shakespeare auf dem Charakter des Helden, wie in den meisten modernen Dramen sondern es wird durch eine äußere Veranlassung dem Menschen aufgezwungen: Hamlet durch den Geist; Macbeth durch die Hexen und durch sein Weib; Brutus durch die Freunde. Daß etwas Äußeres, eine fremde Einwirkung zum Schicksal wird, ist antik. Doch bei der Antike schließt dieses äußere Sollen jede Freiheit des Helden aus. Nicht so bei Shakespeare! Dem Willen des Helden bleibt eine freie Entschließung, und erst dadurch, daß er selbst dem äußeren Anlaß *bei*stimmt, wird der tragische Konflikt herbeigeführt. Dies ist durchaus modern. Am besten und herrlichsten aber zeigt sich die Verschmelzung von Antikem und Neuem in dem Schluß der Shakespeare-

schen Dramen, in der Lösung des Ganzen. „Die alte und die neue Welt", sagt Goethe, wird „zu unserm freudigen Erstaunen verknüpft", indem Shakespeare das Schicksal — die Macht, die über den Helden triumphiert — zu einer „sittlichen" macht, also nicht dem Schicksal den Charakter einer unerbittlichen Gewalt gibt, wie die Alten es taten, sondern den einer höheren Bestimmung, einer höheren Gesetzmäßigkeit, der das Einzelleben sich in Wonne oder Schmerz unterordnen *muß*, einer Gesetzmäßigkeit, die *recht behält*, auch wenn sie den einzelnen vernichtet. Es ist dasselbe, was schon Schiller Shakespeares Schatten sprechen läßt, es ist:

„das große, gigantische Schicksal,
Welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt."

Es ist auch dasselbe, was die Romantiker immer wieder sagen, was Friedrich Schlegel schon als Achtzehnjähriger mit den Worten: „daß bei Shakespeare alles einer ewigen Ordnung gemäß" geschehe, ausdrückte. Nur fassen die Romantiker diese höhere Ordnung nicht nur als eine sittliche, sondern vor allem als eine ästhetische Macht auf.

Im Grunde ist alles, was Goethe über die Verbindung alter und neuer Kunst unter höherem Gesichtspunkt durch Shakespeare sagt, auch die Ansicht der Schlegel. Sie hatten von Anfang an den Punkt, wo antike und moderne Poesie sich treffen, gesucht, hatten ihn schließlich in Shakespeare gefunden und hatten dann verallgemeinernd ihn als Grundsatz und Merkmal der ganzen sogenannten *romantischen Poesie* aufgestellt. Deshalb trifft Goethe mit seiner Wendung gegen die Romantik diese nicht, wenn er sagt: „Ließe sich etwas von Shakespeare lernen, so wäre hier der Punkt, den wir in seiner Schule studieren müßten. Anstatt also

unsere Romantik [heißt hier soviel als unsere mittelalterliche Kunst], die nicht zu schelten, noch zu verwerfen sein mag, über die Gebühr ausschließlich zu erheben und ihr einseitig nachzuhängen, wodurch ihre starke, derbe, tüchtige Seite verkannt und verderbt wird, sollten wir suchen, jenen großen, unvereinbar scheinenden Gegensatz um so mehr in uns zu vereinigen, als ein großer und einziger Meister, den wir so höchlich schätzen und oft, *ohne zu wissen warum, über alles präkonisieren*, das Wunder wirklich schon geleistet hat." Jedes Wort, das Goethe über die Vereinigung beider „scheinbar unvereinbaren" Gegensätze in Shakespeare sagte, hätten die Romantiker, die wohl wußten, „warum sie Shakespeare über alles präkonisierten", ohne weiteres unterschreiben können. Aber die Forderung: *anstatt* mittelalterlich-deutscher Kunst *lieber* Shakespeare, war nach romantischer Meinung eine — Naivität. Gerade um das Verständnis von Shakespeares Kunst zu ermöglichen, und um den Boden für ihn auch bei uns zu bereiten, knüpften die Romantiker bei der nationalen Volkskunst, auf deren Verwandtschaft mit Shakespeare seit Lessing hingewiesen worden war, an. Und umgekehrt: Mit Shakespeare, als der höchsten Blüte germanisch-nationaler Kunst und Eigenart, wollten sie den Sinn für die deutsche nationale Vergangenheit wecken. Und gerade dadurch, daß sie so den germanischen Shakespeare in die deutsche Nationalliteratur einreihten, wollten sie den vom alten Goethe vertretenen einseitigen Klassizismus als undeutsch bekämpfen.

Nur konsequent zu diesem Ziele, aber doch recht unerfreulich, ist es, wenn sie, um Zwischenglieder zwischen unseren alten, rohen Volkskomödien und Shakespeares Dramen zu finden, eine Menge anonymer

altenglischer Stücke, die sich sowohl Shakespeare als der alten Volkskomödie nähern, einfach Shakespeare als Jugenddramen zuschreiben.

Goethe schließt diesen Abschnitt mit einem kleinen, guten Hieb gegen die katholischen Neigungen der Romantiker. Er weist darauf hin, wie gut es Shakespeare gehabt habe, daß er in einem „protestantischen Lande" habe „wirken dürfen".

So sehr die Romantiker mit dem, was das Resultat der Goetheschen Betrachtung ist, übereinstimmen, so wenig wollen sie von der Grundlage, auf der Goethe diese Shakespeareauffassung entwickelt, wissen. Was Goethe über das Sollen und Wollen sagt, ist in ihren Augen nur *ein Merkmal von vielen* für die größere Geistigkeit, die höhere Entwicklung und Bedeutsamkeit der Shakespeareschen Kunst vor der antiken. Indem Shakespeare das große Schicksal, „welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt", darstellt, befolgt er nicht eine bestimmte Maxime, sondern offenbart nur seinen tiefen Dichterblick, der auch das, was anderen Ohren wild und ängstigend durcheinander zu klingen scheint, sich in der All-Einheit harmonisch lösen hört. Die Schicksalstheorie, so wie sie Schiller vertritt, oder die Theorie des Sollens und Wollens, wie sie Goethe ausspricht, lehnen die Romantiker ab. Sie ist ihnen wie jede bestimmte Theorie zu eng, da jeder Stoff ja eine *besondere* Durchgeistigung fordert. Dadurch, daß Schiller jenen Begriff „Schicksal" als Merkmal und Maxime für die Tragödie aufstellte, hat er, wie Tieck sagt, „jene große Erscheinung des Schicksals, die aus der Gesamtheit, aus der innersten Anschauung hervorgeht, und die zwar in der hohen Begeisterung des Dichters, in der Phantasie, nicht aber in einem *äußeren Begriffe einheimisch* sein kann" in „etwas ganz anderes und Be-

schränkteres" verwandelt. Wie verkehrt es sei, nach diesem beschränkten Begriff des Schicksals ganze Perioden der Geistes- und Kunstgeschichte klassifizieren zu wollen und danach Dramen zu verfertigen, versucht Tieck nachzuweisen, indem er die Piccolomini und die Braut von Messina mit Shakespeares Dramen und der antiken Tragödie vergleicht. Was groß und bedeutsam und ewig in den Dramen ist, ist der Shakespeare und den Griechen verwandte Geist Schillers und die Shakespeare angenäherte Form. Was unwirksam ist und unbefriedigend, kommt auf Rechnung jener „einseitigen Theorie".

Sicher (meint Tieck), jenes Schicksal, von dem Schiller spricht, liegt auch in den Dramen Shakespeares, aber der Geist dieser Dramen geht weit über Schillers Schicksalsidee hinaus. Er umfaßt diese, wie noch viele andere Gedanken. In der Grundidee des Dramas liegt auch der Begriff des großen, gewaltigen Schicksals, „nicht aber umgekehrt". Und ein anderes Schicksal als dieses gewaltige, „welches in der alten Welt und in der neueren in Shakespeare so mächtig auftritt", herrscht, sagt Tieck, in Schillers eigenen Werken, „wo alles darauf hindeutet und der Dichter selber es namhaft macht, wodurch es gleichsam ein *äußeres*, von den Leidenschaften und Begebenheiten *unabhängiges* Wesen wird, statt daß es sich beim Briten *innigst mit allem Menschlichen* bis auf Laune und scheinbaren Zufall hinab vereinigt und der Dichter in der Fülle seiner Darstellung *nicht darum zu wissen scheint;* oder daß es auf so geheimnisvoll furchtbare Weise wie in der alten Tragödie majestätisch vorüberschreitet"[1]). Einen Unterschied zwischen dem antiken und dem Shakespeareschen Schicksal erkennen die

[1]) Krit. Schrift. III 46; 47; 51 u. IV 209.

Romantiker also nicht an; in Schillers „Schicksal" und Goethes „Sollen" sehen sie eine einseitige Maxime; und so kann ihnen der Gegensatz von Sollen und Wollen auch nicht als orientierendes Merkmal für die Unterscheidung von antiker und moderner tragischer Kunst gelten.

Alles in allem genommen beweist dieser Abschnitt, wie stark der Einfluß von bestimmten Schlagworten auch die bedeutendsten Köpfe oft fesselt, und wie oft durch deren hartnäckigen Gebrauch unüberbrückbare Klüfte in den Anschauungen vorgetäuscht werden, wo in Wirklichkeit nur individuelle Abweichungen vorhanden sind, ja wo *dasselbe*, nur von verschiedenen Gesichtspunkten aus, gesagt wird.

Ganz anders verhält es sich mit dem III. Abschnitt: „*Shakespeare als Theaterdichter.*" In ihren Ansichten über die deutsche Bühne und deren Zukunft ist in der Tat zwischen den Klassikern und den Romantikern ein *fundamentaler*, durchgreifender Unterschied. Das, was Goethe in Weimar erstrebte und das, was Tieck in Dresden durchsetzen will, ist sich diametral entgegengesetzt. Für Tieck ist höchstes Muster der Schauspielkunst die Hamburger Bühne, auf der Schröder seinen Geist und seine Anschauungen zum Gesetz erhob. Nach ihrem Prinzip größtmöglicher Natürlichkeit und Wahrheit will er seine Schauspieler erziehen. Seine dramaturgischen Anschauungen aber knüpfen bei Lessings Grundsätzen für die nationale Bühne an und ergänzen und erweitern dieselben im Sinne der dramatischen Vorlesungen Wilhelm Schlegels: Auch für Tieck ist das national-romantisch-historische Drama nach Shakespeares Muster das erstrebenswerte Ziel.[1])

---

[1]) Krit. Schrift. III 41 ff.

Für Goethes Theaterleitung sind dagegen zwei Faktoren ausschlaggebend: seine Vorliebe für die griechische Kunst und seine Anhänglichkeit an Schillers Theorie von *Ideal* und *Wirklichkeit*. Goethes Muster für die Bühne ist der griechische Kothurn, der alles über Lebensgröße in eine höhere Sphäre des „Ideals" erhebt; er will nicht jene Mischungen, die Wilhelm Schlegel am romantischen Drama lobte, jene Verbindungen von „Natur und Kunst, Poesie und Prosa, Ernst und Scherz", er will entweder ungemischte und ungetrübte Heiterkeit, oder aber unverfälschte und ununterbrochene, reine, feierliche Tragik, vor allem aber stets jene attische Grazie und Würde auf der Bühne sehen, wodurch alle scharfen Ecken und Kontraste, die an die Wirklichkeit des menschlichen Daseins erinnern, gemildert und dichterisch verschleiert werden. Denn mit Schiller sieht Goethe das wahrhaft Wertvolle, wahrhaft Künstlerische und Poetische am Kunstwerk in etwas, was in *Wirklichkeit* „nie existiert", was einzig und allein aus dem Ideal und Geist des Dichters zu einem „an sich gleichgültigen" Stoffe hinzugetan wird. Um dieses ideale Moment in der Darstellung auf der Bühne zur Geltung zu bringen, hatte Schiller verlangt:

„Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen
Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen",

und diesen Grundsatz bringt Goethes Theaterleitung praktisch zur Ausführung.

Die Romantiker aber verlangen auch von der Bühnenkunst, daß sie, wie die „innere Form" oder die romantisch-organische Form, einzig und allein der höchstmöglichste, tiefste und klarste Ausdruck der Sache selbst ist. Ein Ideal, dem nichts in der Natur entspricht, ist für sie wesenlos. Sie wollen, daß die Kunst die Kunst verbirgt; nach Lessings Wort:

„Kunst und Natur
Sei auf der Bühne eines nur.
Wenn Kunst sich in Natur verwandelt,
Dann hat Natur mit Kunst gehandelt."

So erklärt Tieck unumwunden in seinem „Deutschen Theater": „Durch Schiller kam zu viel Bewußtsein, Absicht, Philosophie" auf das Theater, „und Goethe veranlaßte, daß man einem leeren, nichtigen Ideale huldigte." Dementgegen werden die Romantiker nicht müde, darauf hinzuweisen, wie notwendig es für die Schauspieler sei, an den Dramen Shakespeares die Verbindung und Verschmelzung von Kunst und Natur zu lernen und zu üben. Die Klassiker aber verlangen als Leiter der Weimarer Hofbühne ausdrücklich, daß die Schauspieler sich am eingehenden Studium der klassischen Kunst bilden, damit sie *von „der angeborenen Neigung zur Nachahmung der Natur hingeleitet werden zum Begriff der idealen Schönheit der Form*". „Die Form wurde als das höchste Ziel erklärt, der Inhalt wurde ihr nicht gleichgestellt, sondern untergeordnet"[1]). Bis in die kleinsten Bühnenanweisungen, bis auf die Arm- und Handbewegungen der Schauspieler erstreckt sich dieser Gegensatz. Die Klassiker fordern, der Schauspieler soll nie das Publikum vergessen, er hat stets *für das Publikum* zu sprechen; er ist *für dieses* da. Die hamburgische Tradition, die die Romantiker vertreten, verlangt ausdrücklich, daß der Schauspieler nur seiner Rolle wegen da sei, daß er das Publikum vergesse, so daß dieses glaube, es belausche wirkliche Vorgänge. Die französische Bühne ist für die Roman-

[1]) „Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung" v. Julius Wahle. Schriften der Goethe-Gesellsch. VI 152 u. 165. Vgl. Devrient: „Die Geschichte der deutschen Schauspielkunst" III 233—273: Die Weimarsche Schule; IV 63—80: Das königliche Hoftheater unter Tiecks Leitung.

tiker das non plus ultra alles Schlechten, die auf ihr herrschende Deklamation das Verwerflichste, was es auf der Bühne geben kann. Sie treiben Lessings Antipathien gegen die Franzosen so weit, daß sie sogar deren Lustspiel nicht mehr gelten lassen wollen. Goethe aber nähert sich je länger desto mehr dieser französischen Bühne. In seinen „Regeln für Schauspieler" stellt er fest, daß beim rhythmischen Vortrag jedes Wort „mit noch mehr erhöhtem, pathetischen Ausdruck deklamiert sein will. Mit einem gewissen Gewicht soll da jedes Wort gesprochen werden". Für eine derartige Bühnenkunst ist der Cid, ist das klassische Drama Racines das gegebene Objekt, und so ist es nur konsequent, wenn sich das Weimarer Hoftheater auch im Repertoire je länger desto mehr dem Theater à la Louis XIV. nähert. Wahle faßt seine ausführliche Auseinandersetzung darüber dahin zusammen: „Das klassische Drama der Deutschen, das von Shakespeares Tragödie der Leidenschaft, der freien Subjektivität ausgegangen war, wurde in Weimar wieder in die Bahn der strengeren, festgeschlossenen Form der Franzosen geleitet"[1]).

Es ist also nur zu begreiflich, wenn in dem Abschnitt, den Goethe der Theaterfrage widmet, ein anderer Kampfeston herrscht, als in den ersten zwei Abschnitten seines „Shakespeare und kein Ende"; wenn er die Romantiker, die ihn als Theaterdichter hinter Shakespeare und Schiller gestellt hatten, und die den theatralischen Grundsätzen seiner Bühnenleitung überall mit schroffem Widerstand entgegentraten, jetzt in einem harten, verdrießlichen, absprechenden Tone bekämpft, und wenn er jetzt mit den Anschauungen der Romantiker auch Shakespeare selbst angreift.

[1]) a. a. O. 47 f.

Kurzerhand wird Shakespeare überhaupt von der Bühne verwiesen: „Shakespeares Name und Verdienst gehören in die *Geschichte der Poesie;* aber es ist eine *Ungerechtigkeit gegen alle Theaterdichter früherer und späterer Zeiten,* sein ganzes Verdienst in der *Geschichte des Theaters* aufzuführen ... Nicht alles, was der Vortreffliche tut, geschieht auf die vortrefflichste Weise. So gehört Shakespeare notwendig in die Geschichte der Poesie; *in der Geschichte des Theaters tritt er nur zufällig auf.*" Es ist selten, daß Goethe so kurz hintereinander zweimal dasselbe sagt. Er sagt es in dem Verlauf des kleinen Abschnittes noch dreimal! Gerade das, was die Romantiker an *ihm* tadelten, das tadelt er jetzt an *Shakespeare:* Shakespeares Werke seien „dramatisch", aber nicht „theatralisch", es seien „höchst interessante Märchen, nur von mehreren Personen erzählt", auf einem „Gerüste", das noch keine Bühne gewesen sei. „Wer will sich gegenwärtig", wo wir „durch Verbesserung der Maschinerie, der perspektivischen Kunst und der Garderobe" so verwöhnt worden sind, „so etwas zumuten lassen?" Und er macht Shakespeare die alten Vorwürfe, die von Lessing bis zu den Romantikern so entschieden bekämpft worden waren: er wirft ihm den Wechsel von „Lokalität zu Lokalität", die lockere Komposition, die Mischung von Ernst und Komik vor. „Unerträglich" ist es seiner „folgerechten, Übereinstimmung liebenden Denkart", daß Shakespeare die reine Tragik eines Stoffes, wie den des Romeo, durch zwei „possenhafte Intermezzisten", Mercutio und die Amme, zerstört. „Genau aber genommen," sagt Goethe, „ist nichts theatralisch, als was für die Augen zugleich *symbolisch* ist, eine wichtige Handlung, die auf eine noch wichtigere deutet". Wenn das Friedrich Schlegel geschrieben

hätte! Theatralisch findet Goethe in Shakespeares Heinrich IV. z. B. jenen „Augenblick, wo dem todkranken, schlummernden König der Sohn und Nachfolge die Krone von seiner Seite wegnimmt, sie aufsetzt und damit fortstolziert". „Dieses sind aber nur Momente, ausgesäte Juwelen", sagt er, „die durch viel Untheatralisches auseinandergehalten werden. Shakespeares ganze Verfahrungsart findet an der eigentlichen Bühne etwas Widerstrebendes; sein großes *Talent* ist *das eines Epitomators.*" Schröders großes Verdienst war es, „daß er der Epitomator des Epitomators wurde!" „Will man ein Shakespearisch Stück sehen, so muß man wieder *zu Schröders Bearbeitung* greifen; aber die Redensart, daß auch bei der Vorstellung von Shakespeare kein Jota zurückbleiben dürfe, *so sinnlos sie ist*, hört man immer wiederklingen". Man will Shakespeare „Wort für Wort" auf der deutschen Bühne aufführen und „wenn Schauspieler und Zuschauer daran *erwürgen* sollten". „Behalten die Verfechter dieser Meinung recht, so wird Shakespeare in wenigen Jahren ganz von der deutschen Bühne verdrängt sein, welches denn auch *kein Unglück wäre.*" — Und dann weist Goethe auf seine eigene Bearbeitung und Beschneidung des Romeo hin — desselben Romeo, an dem Wilhelm Schlegel die unverletzbare Einheitlichkeit der Shakespeareschen Dramen nachgewiesen hatte: „Versuche ähnlicher Art sind im Werke"[1]). — Jedes Wort dieses Abschnittes schiebt die romantische Shake-

[1]) 1802 (11. Sept.) schrieb Wilhelm Schlegel an Goethe, ohne auf Widerspruch zu stoßen: „Man kann ebensowenig daran denken, etwas von Calderon zu bearbeiten als von Shakespeare." 1812 (8. April) schreibt Goethe an Wilhelm Schlegel: „Romeo und Julia von Shakespeare habe ich *konzentriert* und alles, was nicht zur Haupthandlung gehört, entfernt." (Schrift. der Goethe-Gesellsch. XIII.)

speareauffassung beiseite, bekämpft sie oder sucht sie ad absurdum zu führen. Man sieht, wie sehr sich Goethe in der Shakespearepräkonisierung persönlich angegriffen fühlte. „Wir guten Deutschen", klagt er noch 1828 in einer kleinen Abhandlung über „das englische Theater in Paris", „können seit 50 Jahren den Shakespeare nicht los werden!"

Nicht *ein* Satz, der nicht wieder und wieder von den Romantikern widerlegt worden wäre: Shakespeare ist und bleibt für sie der *theatralischste* aller Bühnendichter. Nicht in seinen Dramen, sondern in Goethes Dramen finden die Romantiker jenes bühnenwidrige Moment, das am besten als „Märchen" bezeichnet wird. So schreibt Tieck an Jacobi[1]): Was Goethe „etwa aus der Antike hat gewahr werden können, ist nur beigemischtes Element, welches wir Neueren mit dem Namen *Märchen* bezeichnen". Denselben Vorwurf erhebt aber auch Friedrich Schlegel gegen Tieck; er meint, der Fortunat hätte besser kürzer behandelt und zu einem Zauberroman oder *Märchen* gemacht werden sollen[2]). Was Goethe als Wechsel des Ortes und als lockere Komposition, als Mischung von Komik und Tragik angreift, war schon längst von den Romantikern gerechtfertigt worden. Neu war sein Angriff auf die alte Shakespearebühne und wichtig die erneute Befürwortung eines bearbeiteten Shakespeare. Hiergegen wird von neuem, jetzt besonders von Tieck Front gemacht[3]):

Unnachsichtig greifen die Romantiker dabei zu den härtesten Ausdrücken; und der Refrain ist immer

---

[1]) Jacobis Nachlaß hsg. v. Zoeppritz II 32.
[2]) Walzel: Schlegelbriefe 567.
[3]) Krit. Schrift. III 245; 229; 238; 239.

derselbe: „abgeschmackt, mehr als abgeschmackt!“ [1]) „Was ist denn mit der Bearbeitung des Hamlet von Musje Schütz in Halle, die ich angekündigt gesehen? Es wird wohl halb ein Plagiat und halb eine Sauerei sein“ [2]). „Es ist überhaupt nur einem so großen Dichter, wie Goethe, erlaubt und zu vergeben, wenn er das Meisterwerk eines andern grausam behandelt, wie mit diesem Trauerspiel [Romeo] wirklich geschehen ist, in welchem man vom Original nur wenig wiederfindet, und wo selbst das, was noch da steht, durch die sonderbaren Umänderungen in einem ganz andern Lichte erscheint und seine wahre Bedeutung verloren hat“ [3]). Und nicht nur gegen alle deutschen Bearbeiter wendet man sich, sondern auch gegen die englischen, französischen, spanischen [4]).

Doch ohne weiteres geben die Romantiker Goethe zu, daß Shakespeare sicher vieles anders gemacht hätte, wenn er mit unserer Bühne, so wie sie sich aus der französischen Theaterkonvention entwickelt hat, hätte rechnen müssen; ja, daß er selbst vieles würde zu seinem Vorteil zu gebrauchen gewußt haben; „aber seine großen Meisterstücke, wie wir sie jetzt einmal besitzen, werden gestört oder verdorben, wenn die Zufälligkeit oder Mängel unserer Bühne uns so wichtig und unerläßlich sind, daß wir ihnen die geistigen Schönheiten und den Sinn der Gedichte opfern“ [5]).

Vergleichen die Romantiker diese von Goethe ge-

---

[1]) A. W. Schlegels Werke X 22.

[2]) Ib. VIII 152.

[3]) Tieck: Krit. III 175.

[4]) Ib. 188; 196; 197; 240. IV 17; 138; 290 f.; 336; 353.; vgl. A. W. Schlegels Werke X 108 ff.; 20 ff.; VII 92; Dram. Vorl. II 292; III 334; vgl. Raich: Dorothea Schlegel: Brief vom 6. Juli 1798 (Nr. 1, S. 3).

[5]) Krit. Schrift. III 239; vgl. A. W. Schlegels Werke VII 96.

priesene moderne Bühne mit all ihrer „Maschinerie", „Perspektiven", „Gewändern" mit der alten, einfachen Shakespeareschen Bühne, jenem „Gerüste", wie Goethe gesagt hatte, so fällt der Vergleich sehr zugunsten der letzteren aus. Tieck hatte schon 1800 eine ganz ausführliche Beschreibung der alten Shakespearebühne gebracht[1]). Er ist entzückt von einer Bühne wie dieser, auf der Shakespearesche Dramen ohne Mühe inszeniert werden können. Gerade das, was sie von der modernen Kulissenbühne unterscheidet, scheint ihm das Vorzüglichste an ihr; (I.) der Mangel an Dekoration und (II.) die Tatsache, daß alle Rollen von Männern gespielt wurden:

Dadurch, daß keine Kulissenschiebungen notwendig wurden, blieb die Spannung ununterbrochen, und der Mangel an äußeren Dekorationen brachte es mit sich, daß der Phantasie des Zuschauers ein viel größerer Spielraum blieb, und daß seine aktive Teilnahme am Stücke unbedingt notwendig wurde: „Je mehr man unsern Augen aber zu Gefallen getan hat, desto höher sind unsere Forderungen gestiegen, es ist daher gar nicht sonderbar, daß wir bei den Stellen, trotz aller Anstrengungen der Maschinen, gestört werden, wo ein damaliger Engländer auf seinem uneingerichteten Theater gar kein Bedenken fand, sich hineinzuversetzen"[2]). Die alten Engländer würden *unser* Theater als *Barbarei* empfinden[3]), denn jenes „Gerüst" war die „eigentliche Bühne", während unsere jetzige eine „Beschränkung" derselben nach schlechtem französischen Geschmack bedeutet[4]). Auch auf die Schauspieler muß das

1) Krit. Schrift. I 174ff.
2) Krit. Schrift. I 175.
3) Ib. III 173.
4) Ib. 172.

dekorationslose Theater bildend gewirkt haben, denn dadurch wurden sie gezwungen, um so sorgfältiger, wahrer, mehr von „Laune und Ironie" durchdrungen zu spielen. Shakespeares Dramen sind ohne eine in hoher Vollendung blühende Schauspielkunst nicht denkbar[1]). So hat die englische Bühne in ihrer Einfachheit rückwirkend große Dichter, großartige Dramen und große Schauspieler hervorgebracht. Dagegen hat „dieser Kasten", den wir Bühne nennen, „diese Bude", alles große, freie, ungehemmte, organische Entfalten der Bühnenstücke gehindert; alles wird „aus dem Zusammenhange gerissen und in bestimmte Einteilungen eingesperrt". „Denken Sie Sophokles und sein Chor in unsere Bühne hinein! So ist es mir ebenfalls mit Shakespeare und allem Echten"[2]).

Dadurch aber, daß die Schauspieler Männer waren, und die Zuschauerinnen nur maskiert zu den Vorstellungen erschienen, fiel falsche Delikatesse und Prüderie von selbst weg. Der Genuß blieb „Kunstgenuß, statt daß bei uns die Weiber als Weiber in Betrachtung kommen"[3]).

Tiecks höchster Wunsch wäre gewesen, zum „unumschränkten Theaterdirektor"[4]) von ganz Deutschland ernannt zu werden. Dann wäre die Bühne, so wie wir sie von den Franzosen übernommen haben und noch heute gewöhnt sind, vom Erdboden verschwunden und eine neue Bühne von Tiecks Erfindung wäre entstanden, in der die Shakespeareschen Dramen — und auch seine eigenen, versteht sich! — in voll-

---

[1]) Ib. IV 360; vgl. Dram. Vorl. III 261.

[2]) Solgers Schriften und Briefwechsel I 693f. (Brief Tiecks an S. vom 17. Dez. 1818).

[3]) Krit. Schrift. I 181; Dram. Vorl. III 32.

[4]) Solger a. a. O. 693.

ständiger Gestalt ohne Zwang durch Dekorationswechsel oder dergleichen hätten erscheinen können. Tieck hatte schon im „Jungen Tischlermeister" eine derartige Bühne beschrieben, auf der er „Was ihr wollt" und den „Goetz" ohne irgendwelche Beschränkung aufgeführt werden ließ. Bis ins hohe Alter hat er für diesen Jugendtraum gekämpft und dieses sein Ideal einer deutsch-nationalen Shakespeareschen Bühne beschrieben[1]): Sie soll sich architektonisch der englischen annähern, verbannt aber Dekoration doch nicht so ganz. Sie ist noch einmal so breit als unsere Bühne, aber nicht so tief. Man kommt und geht ausschließlich durch die Seitentüren. Der Wechsel der Dekorationen fällt ganz fort, dagegen werden gewisse außerordentliche Effekte durch Maschinerien hervorgebracht. Es ist Tiecks Überzeugung, daß auch Shakespeare gelegentlich zu solchen Hilfsmitteln griff[2]), besonders um bestimmte magische Eindrücke zu erzielen und übernatürliche Einwirkungen darzustellen. Der „Sturm" und andere Dramen sind ohne Mithilfe der Maschinerien nicht denkbar. —

Nachdem Tieck es durchgesetzt hatte, daß das Dresdener Theater, als einziges in Deutschland, Shakespeares Romeo, Lear, Julius Caesar, Othello u. a. in fast ganz unverkürzter Gestalt nach Schlegels Übersetzung brachte[3]), und nachdem er das Beste seiner praktischen Leistungen dem Dienste der Dresdener Hof-

---

[1]) Krit. Schrift. III 173; vgl. Kaiser: Der Dualismus Ludwig Tiecks als Dramatiker und Dramaturg 59; Bischoff: Ludwig Tieck als Dramaturg 114; Minor: Kürschners Nat.-Lit. 144: XIX.

[2]) Daß es derartige Maschinerien schon damals gab, und daß „Inigo Jones" sich in der Art ihrer Verwendung als Regisseur hervortat, betont Tieck ausdrücklich. Krit. Schrift. I 176; III 173.

[3]) Siehe „Shakespeareaufführungen in Dresden vom 20. Oktober 1816 bis Ende 1860" v. Robert Prölß. Shakesp.-Jahrb. XV 173.

bühne gewidmet hatte, zog er sich vor der Undankbarkeit des Publikums, der Ungezogenheit der Schauspieler und vor persönlichen Angriffen einflußreicher Gegner zurück. In Berlin, wo er unter der Gunst Friedrich Wilhelms IV. seine letzten Jahre verlebt, wird ihm die Freude zuteil, Shakespeares „Sommernachtstraum" auf einer eigens zu diesem Zweck nach seinen Angaben erbauten Bühne aufführen zu sehen. „Es bewährte sich", so schreibt er, „daß diese neue Einrichtung des Theaters für die Werke Shakespeares sehr geeignet sei, und der Berichterstatter nahm sich fest vor, im Allerhöchsten Auftrag mehrere Schauspiele des großen Dichters so einzurichten"[1]). Dieser Plan, sowie der des großen Shakespearebuches, endlich jener, den Tieck mit dem König gemeinsam hatte, die Erbauung eines Theaters im Tiergarten genau nach dem Muster von Shakespeares „Globe"-Theater[2]), sind mit Tieck zur Ruhe gegangen.

Alle Bemühungen aber, die wir seit dem Ende des Jahres 1798 bis auf unsere Tage um die Darstellung eines möglichst unverkürzten Shakespeare auf einer eigens dazu errichteten Bühne haben zutage treten sehen, gehen direkt oder indirekt auf Wilhelm Schlegel und Tieck zurück. Sicher ist es ja, daß der Gedanke einer so vereinfachten Bühne eine unendlich weite Perspektive von neuen, überraschenden Möglichkeiten nicht nur für die Aufführbarkeit Shakespeares, sondern für die dramatische Kunst überhaupt darstellt.

Das hat auch Goethe empfunden, als er Tiecks „Dramaturgische Blätter" zu Gesicht bekam, und er hat ohne kleinliche Bedenken und ohne verletztes Selbstgefühl den romantischen Gesichtspunkten schließ-

[1]) Krit. Schrift. IV 375.
[2]) Aus dem Leben Theodors von Bernhardi II 113.

lich doch wieder volle Gerechtigkeit widerfahren lassen. In seiner Rezension dieser Blätter, die keineswegs frei von Angriffen auf seine Bestrebungen waren, sagt er: „Wo ich ihn [Tieck] ferner auch sehr gerne antreffe, ist, wenn er als Eiferer für die Einheit, Unteilbarkeit, Unantastbarkeit Shakespeares auftritt und ihn ohne Redaktion und Modifikation von Anfang bis zu Ende auf das Theater gebracht wissen will. Wenn ich vor 10 Jahren der entgegengesetzten Meinung war und mehr als einen Versuch machte, nur das eigentlich Wirkende aus den Shakespeareschen Stücken auszuwählen, das Störende aber und Umherschweifende abzulehnen, so hatte ich, als einem Theater vorgesetzt, ganz recht; denn ich hatte mich und die Schauspieler monatelang gequält und zuletzt doch nur eine Vorstellung erreicht, welche unterhielt und in Verwunderung setzte, aber sich wegen der gleichsam nur einmal zu erfüllenden Bedingung, auf dem Repertoir nicht erhalten konnte. Jetzt aber kann es mir ganz angenehm sein, daß dergleichen hier und da abermals versucht wird; denn auch das Mißlingen bringt im ganzen kein Schaden." Goethe glaubt jetzt, daß eben diese Bemühungen um Shakespeare den „Schauspielern", den „Dichtern" und „Lesern" „ihre eignen, innern, wahrhaft natürlichen Fähigkeiten aufzuschließen" imstande sind. Und damit sind die schroffen Ansichten des „Shakespeare und kein Ende" widerrufen.

So schließt der Kampf zwischen Klassikern und Romantikern in der Shakespearefrage mit einem versöhnlichen Schlußakkord, mit einer gegenseitigen Anerkennung und dem Bewußtsein, daß das Rechte auf beiden Seiten selbstlos erstrebt wird und die Verschiedenheit der Anschauungen im einzelnen doch nicht groß genug sind, um einen dauernden Antagonismus

notwendig zu machen. Goethe nennt Tieck in der Rezension seinen „Freund" und „vieljährigen Mitarbeiter"; — Mitarbeiter in dem Kampfe um die Veredlung der deutschen Literatur und die Bildung des deutschen Publikums!

Werfen wir einen Blick zurück auf das Verhältnis der Romantiker und Klassiker in der Shakespeareliteratur! Man beginnt mit einem gemeinsamen Kampf gegen den Sturm und Drang mit seiner kecken Verachtung aller Form und gegen die platte Aufklärung mit ihren rührseligen Natürlichkeitsbestrebungen im Stoffe und ihrem steifen Schematismus in der Form. Das gemeinsame Ziel ist Vertiefung und Poetisierung, Veredlung der Kunst. Nicht die gute Beobachtung und Darstellung nichtssagender Alltäglichkeit, sondern die große Idee, die Wahrheit, die sich hinter der Erscheinung *verbirgt* (wie Schiller sagt) oder in ihr *offenbart* (wie die Romantiker sagen), ist, was die Kunst darstellen und ausdrücken soll. Klassiker und Romantiker verlangen Stil, künstlerische Reflexion in der Formgebung; Würde, Anmut, Tiefe, Bedeutsamkeit, höheres Interesse des Inhalts. Sie verlangen ferner, daß Form und Inhalt einander entsprechen, sie fordern „innere", „organische" Formen, die mit launenhafter Willkür und mechanisch-technischen Kunstmitteln gleich wenig zu tun haben. Je höher und würdiger der Inhalt, desto höher und würdiger hat auch die Form zu sein. Für die Darstellung prosaischer Alltäglichkeit ist die Prosa; für die Darstellung poetischer Wahrheit, für jene Dinge, die nur im tiefsten Innern des Dichters harmonisch zusammenklingen, für jene Offenbarungen der tiefen Wahrheiten, die aus dem All-Leben stumm zum Geiste des Menschen reden und nur im Kunstwerk Sprache

finden, braucht der Dichter eine andere Sprache als die der Prosa, nämlich die der „Poesie".

In wirksamem Zusammenstreben der mit „Shakespeares Geist ringenden" Romantiker und der großen, deutschen Renaissancedichter wird um 1802 die Weimarsche Bühne die erste Vertreterin dieser neuen idealistischen Richtung in der Bühnenkunst Deutschlands.

Hiermit ist der Höhepunkt des gegenseitigen Verständnisses erreicht. Die Wege trennen sich. Die Romantiker verlangen Wahrheit, die Klassiker Idealität in der Darstellung. Die Romantiker gehen trotz allem, was die Klassiker für die Bühne weiter tun und in ihren Werken über das Wesen des Dramas und der Bühnenkunst sagen, nicht weiter mit dem Klassizismus mit, als dies unbeschadet ihrer Verehrung für *Shakespeare* und ihrer Bemühungen um *deutsch-nationale Kunst* geschehen kann. Shakespeares Mischungen von Ernst und Scherz, von Erhabenem und Kleinem, von Poesie und Prosa in gewaltigen organischen Formen bleiben für sie das denkbar Höchste, was Literatur und Schauspielkunst geleistet haben. Die Klassiker aber, besonders Goethe, gehen, je länger desto mehr, den reinen, ungemischten Formen des antiken Stils nach — dem reinen „Ideal". Dies führt mit Konsequenz zu jener so viel berufenen Annäherung des Weimarer Theaters an die tragédie classique der Franzosen, eine Annäherung, die schuld ist, daß Devrient[1]) Goethes Bühne als „eine Wiederholung des Korrektivs" bezeichnet, „das wir schon mehrere Male in der Kunstgeschichte haben auftreten sehen: in der Schulkomödie, den schlesischen Dichtern und der Gottsched-Neuberschen Leipziger Schule".

---

[1]) „Gesch. der deutsch. Schauspielkunst" III 272.

Was aber jene beiden Theorien: die klassische und die romantische Ästhetik, die sich so greifbar nahe stehen, daß man immer wieder versucht ist, sie als eine einzige zu behandeln, und die sich doch dann auch wieder so energisch widerstreiten, daß man die Unterschiede nicht scharf genug betonen zu können glaubt, im letzten Grunde *bedingt* und auseinanderhält, ist der Unterschied der philosophischen Grundbegriffe, der Begriffe Ideal und Wirklichkeit, Kunst und Natur. Zwischen Ideal und Kunst auf der einen, Wirklichkeit und Natur auf der anderen Seite sehen die Klassiker mit *Kant* eine unüberbrückbare Kluft, die eine unsichtbar göttliche Hand auf ewig gerissen. Die Romantiker aber sehen mit Fichte und Schelling alles nur als *Einheit* und organische Entfaltung des Geistig-Göttlichen-Ewigen an; und so gibt es für sie *keine Kluft* zwischen Wirklichkeit und Ideal, Natur und Kunst und ebensowenig eine Scheidung streng idealistischer und realistischer Dramatik: beide Elemente müssen vereint zum Ausdruck gebracht werden. Die Geistigkeit der Idee muß mit der Wirklichkeit des Stoffes zu untrennbarer Einheit verschmelzen. Hierfür ist Vorbild die Shakespearesche organische Form, die den Gipfel der romantischen Ästhetik ausmacht, und nicht die „reine Form" Goethes, die den Höhepunkt der klassischen Kunst in Deutschland bedeutet.

Wie aber Kant und Fichte trotz eines scharfen Gegensatzes ihrer Persönlichkeiten und Systeme unzertrennbar zusammengehören, wie sie nur gemeinsam ganz begriffen und verstanden werden können, und wie man sich eigentlich die ganze Entwicklungsgeschichte der Philosophie vergegenwärtigen muß, um überhaupt einen klaren Begriff von ihrer hohen Bedeutung zu gewinnen: von dem, was jeder als Eigenwert repräsen-

tiert, und was beide zusammengenommen für die deutsche Geistesentwicklung bedeuten, so muß man auch Klassiker und Romantiker gemeinsam betrachten und dazu die Entwicklungsgeschichte der deutschen Literatur. Sehen wir auf das unglückliche Hin- und Herschwanken der deutschen Literatur seit dem 30jährigen Kriege, auf den Kampf zwischen den klassischen Vorbildern und den volkstümlichen Neigungen und Geschmacksrichtungen, so empfinden wir mit Genugtuung, wie der Streit sich am Anfange des 19. Jahrhunderts auf doppelte Weise löst: in einer Verdeutschung der Antike (Klassizismus) und in einer formalen Stilisierung und geistigen Durchbildung des Nationalen und Volkstümlichen (Romantik).

Was unter dem Eindruck jener griechischen Schönheit und Vollendung auf deutschem Boden und aus deutschem Geiste geleistet werden konnte und einmal geleistet werden mußte, das haben *Schiller* und besonders *Goethe* in der Vollendung geschaffen; sie haben *das Ziel erreicht*, nach dem die deutsche Literatur seit der Renaissance des Mittelalters gerungen. Über dieses Ziel hinausgehen muß notwendig ein Zurückgehen bedeuten. Der Klassizismus eines Goethe verlangt einen Goethe und dazu dieselbe Konstellation, in der ein Goethe den deutsch-nationalen Geist fand, nämlich: ringend mit den gewaltigen, unbewältigten Eindrücken, die er seit der Wiederentdeckung des griechischen Altertums in sich aufgenommen, und voll Sehnsucht nach den Idealbildern dieser Vergangenheit. Goethe hat die Sehnsucht gestillt, den dunkeln Drang zur klaren Tat gemacht; er hat das, was im Spiegel des klassischen Altertums so lockend winkte, in lichter Vollendung nicht nur in seinen Kunstwerken, sondern in seiner ganzen Persönlichkeit dem deutschen Volke als deutsche

Kunst und deutsche Männlichkeit vor die Augen gestellt. Viel näher als irgend eine andere Nation kommt diese deutsche Renaissance der wahren Antike. Wir beugen uns vor Goethes Vollkommenheit und genießen als Enkel die Gaben, die er uns reicht, in unaussprechlicher Dankbarkeit.

Die Romantiker haben kein Ziel erreicht; ja, indem sie sich ein für allemal auf die Seite der deutschen Volkstümlichkeit, der nationalen Entwicklung stellten, konnten sie keines erreichen. Dadurch wurden sie Vertreter einer progressiven Poesie, „die ewig nur werden, nie vollendet sein kann", einer Poesie, die mit der Nation wachsen und leben und sich mit ihr entwickeln muß. Sie haben überhaupt keine vollendeten Werke der Kunst einer dankbaren Nachwelt hinterlassen, dazu reichten ihre künstlerischen Kräfte nicht aus; aber, indem sie Shakespeare in seiner ganzen germanischen Pracht und künstlerischen Vollkommenheit dem deutschen Volke in deutscher Poesie gaben und ihn in seiner tiefsten Eigentümlichkeit darstellten, haben sie der deutschen Nationalliteratur eine Grundlage gegeben, die in der Tat „dauerhaft genug" ist „für ewige Zeiten". War Goethe eine Vollendung, so war die Romantik ein Anfang! Vielleicht ein bescheidener, tastender! Das kommt auf das Maß an, mit dem man sie mißt. Was sie *wollten*, mußten oft andere *ausführen*, aber an dem, was sie erstrebten, schreibt die ganze zukünftige Nationalliteratur fort, da, wo sie der wirkliche Ausdruck der deutschen Volksseele ist. — In dem Charakter der deutschen Nation liegt es, mit seinen Interessen kosmopolitisch in die Welt hinauszuschweifen, und diesem Charakterzug entspricht es, daß auch die Romantiker die deutsche Literatur nicht einseitig beschränkten, daß auch sie